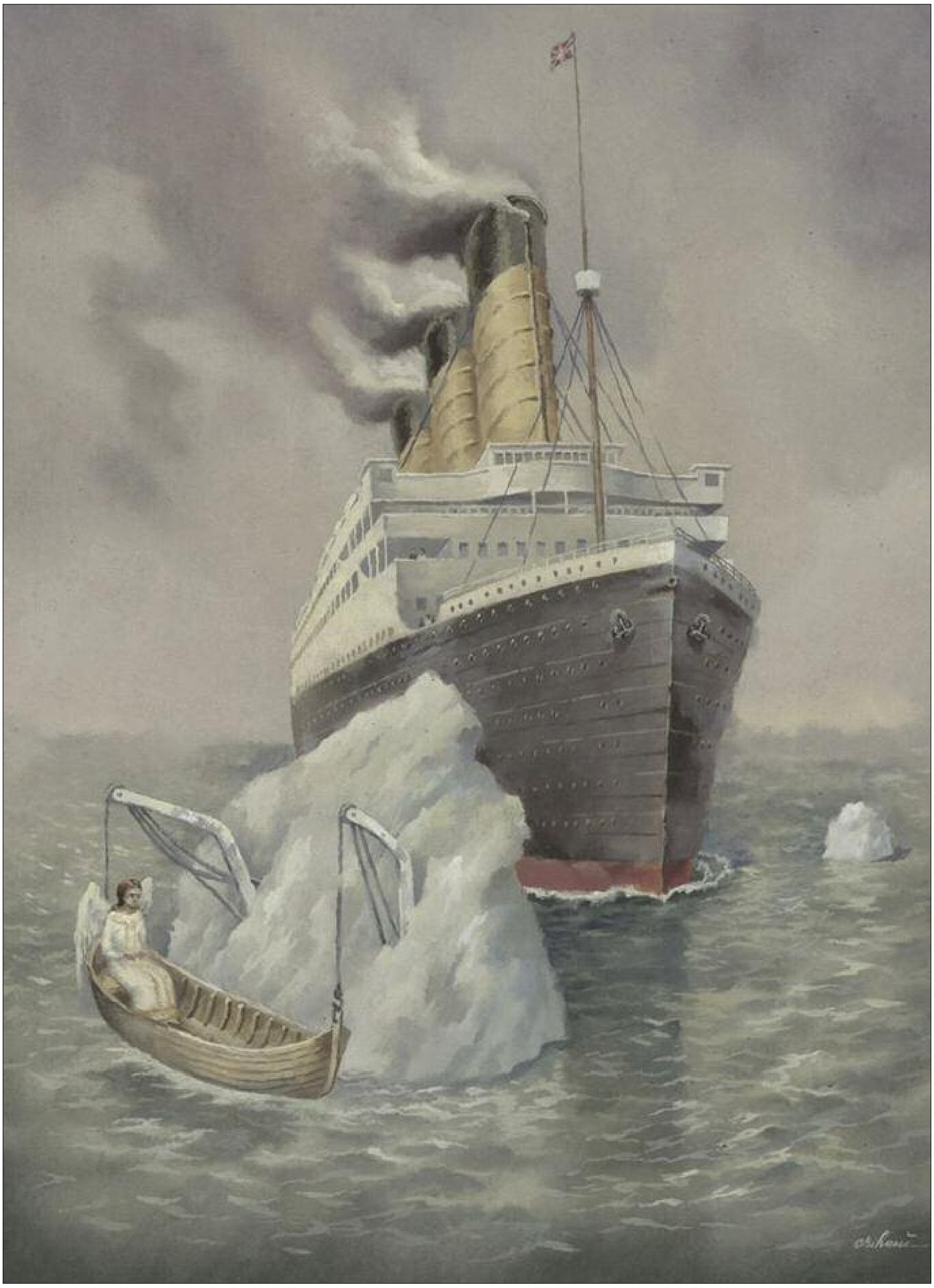
8/210
August 2020
Anul XVIII

Cafeneaua literară



FLORIAN DORU CRIHANĂ

supliment ARTE POETICE

JAMES MUILENBURG - Critica de formă și nu numai

SCOTT B. NOEGEL - Meșteșugul „literar” și puterea performativă în Orientul Apropiat antic. Biblia ebraică în context

Liviu POPESCU



Până la un punct

Liberi pe șoselele minții
ne opream doar când apărea punctul
și pe acela îl împărțeam pe din două
și-l făceam gumă de mestecat
cu aproapele:
rudă prin alianță
până la o nouă adoptare
a stării de fapt

dar ce te faci când somnul
te ia cu binișorul în așternutul sigur
și în controlul tău
intră un tanc cu șenile?
îți spui că va fi un ultim atac
la care va trebui să rezişti
inima ta va înțelege:
va alunga spin cu spin
din iubire,
va îmbrățișa aerul piramidelor
dintr-o privire plasată cât mai sus,
la un pas înapoi de ea
vei fi tu.

Urme

Acolo se sapă prăpastia:
loc de pupat și udat marginile
pentru câinii luciferici
după o ploaie nebună
bezna e și ea cu cenușiul din ea
împrăștiat în iluzii
când nu știi să alegi
din șiragul de nume și urme
din toate stările propovăduitoare
cu accent pe ziua de mâine
ghidul de dimineață are o privire fixă
în toate întrebările ce vin pe nepusă masă
zborurile dărâmă pe rând câte o fereastră
nu mai avem ce privi
cântăm aleluia din tot pieptul
și aroma pătrunde obișnuit cu ace de brad
învăluire de-o șchioapă
în preajma fiarei ucise
cu ochii din doi cărbuni abia stinși
în parte cuceritori
pe dinăuntru învinși.

Cu cucuveaua pe umăr

Să se stingă toate lămpile
dar să rămână aprinse în mucul de țigară
ai spus la ultima analiză
cea din care nu ai putut să-ți scoți
în nici un chip frica de moarte
în focul acela apa morții te așteaptă
e o ultimă baie binecuvântată
cu cucuveaua pe umăr
sunt locuri în față sau în spate
totu-i să înțelegi:
nodu-i făcut crepuscular
intri în el
când aluneci nu-i deal nu-i vale
doar o undă cu șoc
un aleluia pe mai multe voci
egal cu ceața ce ai lăsat-o în urmă
când ai trecut prin ea
în chip de duh
și umbră.

Căderea în spațiu

Era o răcoare bine asimilată
deschisele cărți aveau filele smulse
de vântul căderii în spații
cu umbre de stânci
venea o aromă cu însemnele zilei
pe față: materie sus pusă
lângă nas și privire
poate mai mult
o presimțire
gen să te uit-să mă uiți
anii toți își adună flamurile
cât mai sus
de neatins cu prăjina
la pas de voie și de nevoie
lângă focul proaspăt de adunat fântâni
toată adunătura de îngeri e-n nimb
pe lângă atâtea vieți
cu-amurgul somnolent
strivit de stânci
gen să te uit-să mă uiți.

O nouă zi în bolul alimentar

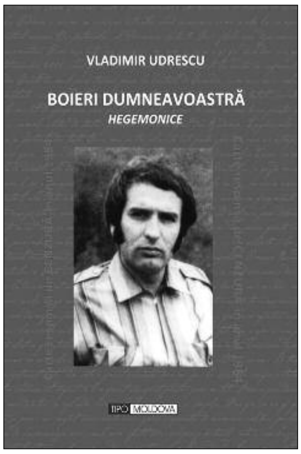
Pâine cu slănină în trend de zile mari
foamea-i pe apucate rânduri - rânduri
cirezile cu porci sparg zidul sonic
petrecerea începe, urletu-i integru
(de la cuțit în jos gâtul e un punct luminos
ușor de străpuns)
grohăituri ca rupte din țâțâni
răstoarnă o nouă zi
în bolul alimentar.

O carte-victimă



Există victime nu doar în rîndul oamenilor, ci și în cel al cărților. Este cazul celei pe care ne-o prezintă acum **Vladimir Udrescu***. După ce, în 1971, cenzura i-a stopat apariția unui volum de versuri care figura în planul ferm al Editurii Cartea Românească, tentativa de-a edita un nou manuscris la aceeași casă editorială, în 1984, l-a înspăimîntat pe redactorul și prietenul său, Mircea Ciobanu.

Iată cuvintele pe care i le-a adresat cu acest prilej: „Vrei să intrăm amîndoi la zdup? Cum să trimit mai departe o carte cu un asemenea mesaj? Cum să-i dau drumul la Cenzură, cînd am mai trecut printr-o experiență similară, în ceea ce te privește, cu un alt volum al tău, deși acela nu avea un tîlc politic așa de păgubos, ci unul cam mistic? Atîta îți spun: nu mă băga în belele!” Deoarece în marasmul propagandistic amplificat către finele „epocii de aur” ceaușiste, tînărul poet își îngăduia a lua atitudine într-o modalitate insurgentă, nemaiîntîlnită pînă atunci în versuri, împotriva regimului abuziv.



* Vladimir Udrescu: **Boieri dumneavoastră**. **Hegemonice**, Ed. TipoMoldova, 2018, 354 p.

Într-adevăr, cum ar fi putut apărea o asemenea scriere ieșită „din rînd”? Erau ani în care vechii slujitori ai „liniei” oficiale, de felul lui Eugen Jebeleanu, Geo Bogza, Nina Cassian, pozau într-un soi de „reciclare”, alături de noul schimb al celebratorilor „liniei”, de tipul Adrian Păunescu ori Corneliu Vadim Tudor. Cu plenară demnitate, Vladimir Udrescu se situa la o distanță astronomică în raport cu acești autori.

Atitudinea d-sale era una de semeție (anti)revoluționară, o lamentație-protest, o recuzare acuzatoare: „Și eu am trăit între paranteze. Și eu am/ Fost limbă legată. Fără/ Însemnătate la elogiile zilelor/ Jumulite și înfulecate/ Cu fulgi și oase și tot. Cu o pompă/ De foraj se scoteau măselele/ De minte – numai cariile se tratează/ (Nu-i așa, domnule doctor?) - / Ca și cum o scorbură ar mai emite/ Raze X; ca și cum mugurii de primăvară/ Ar fi în stare să explodeze pe mormîntul/ Iluziilor pierdute” (*Fără anestezie*). Poetul își asumă istoria contemporană cu o trăire pasională, precum o biografie colectivă pe care o personalizează dramatic.

Trimiterile la ideologizarea obligatorie beneficiază de o dureroasă transparență fără echivoc: „În aceste adieri ale memoriei își face/ Azi culcuș alarma. Are siluetă filiformă/ De zeitate hrănită cu vorbe parșive/ Pe malul apocalipsei, sudoarea ei/ Măsoară decepția nemuritoare./ Într-un flagel luminiscent se înghesuie/ Triumfurile și agoniile, la căpătîiul/ Dogmei veghează un veac ampolos./ Gloria ce ți-e dată cîrtește în pîlpîirea/ Unui felinar orb, iar paznicii picotesc/ Lîngă macazuri: demult privirile lor sunt/ Limbi în orologiile unui timp/ Inexistent” (*ibidem*).

Pretutindeni, secvențe ale unei decepții generalizate, ale unei îndurerări ardente, ale unor existențe mutilate: „O ideologie îndelung scîlciată are/ Și frunza frăsinelului... Urmăritorule,/ Ceasul de față îl declar nul/ În numele marelui absent: viforul/ De mîine, inclemența epifanică – viitorul. (...) Îmi mai rămînea să contemplu;/ Cu-o privire polară să rad coeziune/ După coeziune. Viața la o margine/ De hudiță-a-ntîmplării încă/ Adulmecă. Spiritul a deprins/ Arta gravitațională a istoriei. Și,/ Printre lozinci, fandează, ciuruit de alexie” (*Curs de anexiune*). Abia ocolind numele proprii, indicarea cu degetul a vinovaților, Vladimir Udrescu frămîntă o materie inflamată, un aliaj însîngerat de referințe naturiste, istorice, confesive. Viziunea pe care o oferă se află exact la antipodul festivismului totalitar al glorificării cîrmacilor taxați nu o dată drept „geniali”, fapt ce submina evident teoria funciară a comunismului care se proclama impudic drept puterea supremă a maselor. Ca și o aluzie la ronronul ancilar al literaților de serviciu: „Se auzea ca o rană a unei aporii/ În fiare. Se-auzea precum viespile/ Înțepînd universul. Se-auzea ca și cum/ O sămînță de aer ar fi incendiat/ În dogma cea nouă cîteva/ Versuri cu versul” (*Sfîrșit de săptămînă*). Nu e crutată falsa estetică a unor tendențiozități de vînzare, în marginea căreia bardul își revendică onoarea unui izgonit: „În mîna cu arginții jurați/ Poemul străbate orașul devastat de/ Mărite urale. Răvășitele turme coboară/ Și ele din pictura/ Naivă a galeriilor cu/ Peștii înotînd la fereastră.// De-abia acum un recviem pentru somnul/ Textelor dogmatice se-ngînă-n/ Surdină. Ești tu alungatul din/ Oaste?” (*Recviem*). Condeiul d-sale ascuțit nu ostenește a grafia metaforic teribilele însemne ale cedării: „Simt deja/ Rana din pieptul osînditului/ Ce se va naște/ Pentru a biciui oceanul de cuvinte/ Duhnind/ Ca ziua de azi” (*ibidem*). Ca și: „Sentimente negre la scara/ Unu pe unu și legi ale dizertației/ Despre poeme cu coadă de cal,/ Înjurăturile schimbului trei/ Devenite benzină și răsuflare și catharsis/ În tramvaiele preistorice” (*Călătorie cu cer senin*). Ca și: *„Dar ce zgomot se aude*: viermele de mesaje,/ Dezmierdatul drăgăstos și politic,/ A ros erupția de tîlcuri contemplatoare? Și suferă de indigestie” (*Lecție de filozofie*). Așadar, o temperamentală energie topită într-o expresie marcat personală.

Perspectiva tremolată de indignare se extinde atît pe orizontala istoriei, cît și pe verticala imagisticii, țîșnind spontan din cotidian: „Surghiunit în cuvinte, ești un oraș/ Înzăpezit - / Un secol negru n-ar fi în măsură/ Să te ardă pe rug./ Ai putea opri cruciadele/ Să nu mai exporte extazul/ În podișurile asiate,/ Mamele să nu mai facă negoț cu istoria” (*Cronică de familie*). Deopotrivă contrafăcute, sacralitatea și

civismul răspund la apel: „În poziţie de tragere, un/ pergament însemnat cu fierul/ Roşu murmură cîntece de duioşie,/ Iar proiectul de buget/ Verbal va fi depăşit pe cap/ De armonică asfixiere. Cum nu/ Ştii că legea injectării/ Aplauzelor cu parafină sfinţită,/ Cum nu poţi aţipi la umbra/ Unui monument civic?" (*Proiect de buget verbal*). Nu o dată, un joc al proporţionării între mare şi mic, între departe şi aproape, precum o comensurare a anomaliilor, o exasperată revelare a ceea ce a ajuns să reprezinte viaţa curentă: „Se naşte un maniheism din spusele tale/ De parcă un bivol uriaş/ Ar înghiţi apa unui fluviu; vîrsta rugineşte într-o ispită/ Fornăitoare. (...) Sunt morţi şi clamori, dar/ Sîngele istoriei explodează/ În axiome.// Şi spuma de cal/ La porţile paradisului promis" (*De s-ar şti*). Unele comparaţii au răceala justiţiară a unor sentinţe. Altele girează o melancolie, o imposibilă revenire a unui trecut sufocat de cel mai inuman prezent cu putinţă: „Ţi-aş da lira de aur: du-mă/ În regatul Pulcheriei! Pînă la urmă/ Viaţa e şi ea tragere la ţintă – tînjind/ Îndelung, la ceremonii, lumînările/ Plîng. Umerii tăi albi, melancolie,/ Taie respiraţia: un palat întreg/ Se face scrum într-o clipită. Cine/ Să-ţi domine trupul ciudat, privirea/ De laser!// O, unghiile pătrund adînc/ În carne – sugrumat de o vocală/ A dorinţei, te întorci/ În copilăria dinaintea/ Naşterii" (*Sclipiri de stilet*). Adesea revolta revine nu doar aidoma unui factor contrastant, ci şi ca un nostalgic suport al normalităţii afective, al fiinţei care nu acceptă a-şi aliena condiţia: „Nici nu ştii că pielea ta/ E o armură din întîmplare:/ Priveşti bolta ca un trup de fecioară/ Frunzele clipocind într-un vers,/ Rama ochelarilor unei adolescente/ Prin care vîrsta i se scurge-n univers" (*Scăpări din vedere*). Cheia expresivă cea mai adecvată a înregistrării degringoladelor sociale n-ar putea fi însă decît absurdul: „Nu-i nici o minunăţie să-mblînzeşti/ Şerpii de casă: puiul de curcă/ Bine dresat cîrîie/ Prin venele îndopate/ Cu politichie prin balcoane.// La primării se aprind/ Candelabre – se citeşte decretul asupra/ Valorificării părului de purice" (*Ropot de aplauze*). Nu mai puţin dezaxată apare interminabila logoree a puterii totalitare care propunea utopii grosiere şi umfla baloanele unor dubioase succese: „Pe tava goală a prelegerilor despre/ Frumosul obez, gloria varsă ceştile cu/ Ceai amar. Vai, cum în fiecare/ Săptămînă melodia este imorală şi de la stînga la dreapta se îngraşă/ Cazurile omagiale. Cuvintele cad şi se/ Sting în indiferenţă precum petalele/ În criptă; o puberă/ Din colonie rămîne gravidă/ În urma unor prelegeri/ Despre viitor..." (*Cazuri omagiale*).

Date fiind astfel de înfăţişări ale realului, sarcasmul poetului e compact. Un sarcasm cu un resort deopotrivă individual şi public, d-sa rostindu-se, după cum am menţionat mai sus, prin forţa lucrurilor, inclusiv în numele cetăţenilor cu vocea interzisă (aici neexistînd ceea ce se cheamă îndeobşte tendenţiozitate; un suflu al firescului, o indubitabilă organicitate înlătură supoziţia unei tactici extranee actului poeticesc): „Şi dac-ar fi să mor în această/ Dimineaţă naţională/ Ca o bivoliţă pe malul Târlungului/ Şi încă ar însemna că aerul/ De sub păsări rămîne/ O cucerire mondială.// Nu cred însă că viaţa se poate/ Răsuci ca prâsnelul şi nici fiarele/ Nopţii n-or să ştie/ Că pîndite sunt de războiul/ Proletar" (*La margine de bivuac*).

La un moment dat, următoarea profeţie pe care viitorul a validat-o: „Deznodămîntul:/ Vin furtunile apocaliptice peste pajiştile/ Cu flori smălţuite; pe canale se refugiază/ Sumbrul corupt – o singură diligenţă/ Mai hurducăne spre moravurile/ Geometrizate ale unei epoci/ În dezagregare.// Şi replica aceea ca o femeie/ Mitraliind noaptea cu sînii ei/ Muzicali – o replică din care ai putea/ Crea o lume ca-n Ziua Judecăţii/ De Apoi" (*Epocă în destrămare*). Lucruri care în acei ani trişti păreau a ţine de fantastic au dobîndit confirmarea unor tragice evoluţii politice, asigurînd implicit cota unui sacrificiu, cel al poetului Vladimir Udrescu. Sacrificiu întrupat azi în cartea de excepţie a cărei lectură nu poate a nu-ţi stărui în memorie, pe care am încercat a o comenta. Nimic nu ne opreşte să-l aliniem pe Vladimir Udrescu poeţilor reprezentativi ai timpului în care a fost osîndit la o producţie de sertar.

Gheorghe GRIGURCU



Victoria MILESCU

Patria dintr-o nucă

Ei mi-au furat patria
au dus-o departe, cu tot ce avea în ea:
munţi, păduri, râuri, câmpiile, marea
aurul, argintul, uraniul
au luat cu ei şi locuitorii de-a valma
m-au luat şi pe mine
mă ascunsesem degrabă într-o nucă
am ajuns nu ştiu pe unde
auzeam vorbe străine, hohotele de râs
ale unor oameni din altă lume
unul dintre ei scotocind prin patria mea
lăsată undeva la uşă, afară
a găsit nuca
unde stăteam cu genunchii la gură
a zdrobit-o cu pumnul, cu sete
era o nucă mare, frumoasă
s-a holbat, şi-a dezvelit dinţii
ridicând în palmă creierul meu terciuit
care nu şi-a mai amintit nimic
nu mai ştia în ce ţară a trăit
ce limbă vorbea
ce cântece îi cânta mama când îl legăna
să adoarmă, să crească mare, voinic şi viteaz
o, cântece, voi aţi zburat
odată cu păsările noastre măiestre
şi nu mai aveţi unde să vă întoarceţi...

Radu Ulmeanu sau Re-fondarea Cetății



Sintagma *Ab Urbe condita* e o expresie latină (prescurtat și *a.U.c.*, sau *AUC*), care înseamnă „de la fondarea Cetății", adică a Romei: anul 753 î. Ch. sau, pe latinește, DCCLIII AVC. Titus Livius a scris o carte cu acest nume, *Ab Urbe condita libri*, în timpul domniei lui Octavian Augustus. *Ab Urbe condita* al lui Radu Ulmeanu e un volum de poezii/de poeme, apărut la Editura *Grinta*, Cluj-Napoca, a.c. – 2020. Radu Ulmeanu e un poet consacrat și bine situat în contemporaneitatea poeziei române, la cei 74 de ani ai săi. A urmat studiile la Universitatea „Babeș-Bolyai" din Cluj. Este profesor de Limba și literatura română și director-fondator al Casei de Editură *Pleiade*, al revistelor de literatură *Pleiade* și *Acolada*, precum și al revistei săptămânale de divertisment *Arena* din Satu Mare. A debutat cu o pagină de poezii (*Radu Ulmeanu: O dimineață frenetică*) prezentată de Geo Dumitrescu în revista *Contemporanul* (1966). Debutul editorial e marcat de volumul de versuri *Patinoar*, apărut la Editura *Cartea Românească*, în 1979. A colaborat la revistele *Contemporanul*, *România literară*, *Viața Românească*, *Luceafărul*, *Tribuna*, *Pleiade*, *Acolada*, *Dacia literară* ș.a. Este membru al Uniunii Scriitorilor din România. Alte volume de versuri: *Un domeniu al meu*, Ed. *Cartea Românească*, 1982; *Astrele negre*, Ed. *Albatros*, 1983; *Sintagmele nopții*, Ed. *Eminescu*, 1987; *Sonete din Nord*, Ed. *Eminescu*, 1990; *Ce mai e nou cu Apocalipsa*, Ed. *Helicon*, Timișoara, 1997; *Climatul fulgerului. Poeme regăsite*, Ed. *Dacia*, Cluj, 2001; *Laptele negru*. Antologie de versuri în selecția autorului, Editura *Brumar*, Timișoara, 2008; *Prăpastia numelui*, versuri, Editura *Pleiade*, Satu Mare, 2009, precum și romanul *Chermeza sinucigașilor*, apărut în același an și la aceeași editură.

Volumul *Ab Urbe condita* prelungește un univers poetic distinct în lirica actuală și se deschide cu un autoportret (*Cauza*). De fapt, un volum de poezii e *în sine* o scriere despre sine, adică despre trăirile (în sensul cel mai larg și mai extins al termenului) personale, surprinse în ipostaze emoționale și de reflecție diferite. Spre deosebire de multe volume de poezii ce se scriu astăzi și care nu au niciun fel de ancoră temporală, cu pretenția de a fi „artă pură" (de fapt însăilări de metafore căutate, adică vizibil forțate), cum nu au nici conținut, adică sunt complet „lipsite de idee" (pentru a prelua o formulă consacrată încă de la Arghezi și Ion Barbu și recognoscibilă în cunoscuta formulare eminesciană, dar nici măcar atât, pentru că nici nu mai „sună din coadă"), poezia lui Radu Ulmeanu comunică într-o temporalitate actuală și despre un spațiu emoțional de proximitate.

Pretenția unora de a ieși din determinările cotidiene e de atâtea ori echivalentă și cu ieșirea din sfera atât de pretențioasă a poeticului, și cu lipsa de smerenie față de cuvântul care semnifică numai într-un context coerent, indiferent de logica pe care o poate căpăta, fie și numai în interiorul acelei opere. E de fapt diferența ce trebuie făcută între *text* și *operă*, în sensul delimitărilor pe care le face Eugen Coșeriu, referitoare la *Lingvistica textului*. *Ab urbe condita* e un volum unitar și stă sub zodia titlului care dă, din capul locului, o posibilă cheie de lectură. Poeziile cuprind două constante repere: citadinul și contemporaneitatea, văzute, perspectivate subiectiv, adică filtrate de o personalitate cu ochi puternic catalizator. De aceea, poezia devine rezultatul, este efectul unei singure cauze: sinele constructiv, *făcător*, poetul având acel orgoliu necesar oricărei *faceri estetice*: „Sunt cauza cauzelor / și regalul regalelor / și sâmburele nimicului / și calea pierzaniei // Pentru mine însumi sunt nemuritor / pentru câinele vecinului – un biet infractor / pentru îngerul ce trece în zbor razant deasupra casei mele / sunt ghimpele de trandafir / în care își zgârie tălpile // De fapt, îmi dau seama că nu sunt / decât cauza propriei mele existențe / pe cale de-a se curma / la fiecare adiere de-o pleoapă". (*Cauza*)

Radu Ulmeanu nu rămâne însă numai în citadinul actual, ci coboară și în „istoriile" mai îndepărtate, în cetățile de altădată, în lumea eroilor *lui Homer*, spre *Cetatea lui Priam*, către o *Elenă* „pe care o strânge noaptea în brațe" și care „privește încrucișat în oglinda ochilor mei / cu ochiul morții spre ochiul strălucitor / pâlpâind / al vieții mele" (*Cauza*). Pentru a înțelege mai bine dimensiunile emoționale ale lumii de azi, era necesar un minim reper comparativ cu esența *Cetăților* glorioase și spirituale ale trecutului. Și pentru că istoriile se leagă adesea de o cauză eternă – dragostea –, era firească o trimitere la eroii lui Homer, la o Elenă provocatoare, reprezentare a femeii ispititoare, pentru iubirea căreia se nasc și se prăbușesc civilizații. E vechiul „păcat" al iubirii, care nu-l pierde doar pe cel îndrăgostit, ci care prăbușește și întreaga cetate, și istoria, și lumea. Dragostea nu mai pare a fi numai sentimentul ce construiește, ci și o emoție distrugătoare. Prăbușirea unuia înseamnă gloria celui care nimicește dragostea, cea care devine prilej de dispute istorice, epopeice. Și totuși, dragostea este, rămâne atotînsoțitoare: „Doar dacă privirea ta ar străpunge clădirile orașului / și vocea mea ca trompetele din vechime / ar dărâma Ierihonul / m-aș putea apropia de tine // care ești hotarul între lumină și beznă / delimitarea între viață și moarte / liniștea dintre copil și somnul lui / înainte de-a adormi // Așa cum și eu legănat cândva // aș vrea să mă legene trupul tău / gura ta să mă sărute / brațele să mă cuprindă" (*Ce greu*). Poetul se cuprinde și de altă dragoste, dincolo de zidurile istorice ale cetăților precreștine (mărețe și prin măreția omului), ca în temutele tragedii ale Antichității, și pătrunde cu privirea în clădirile orașului, încercând „cu vocea", adică prin Cuvânt, să dărâme Ierihonul și să se apropie măcar de hotarul ce desparte lumina de întuneric. De aici versul conclusiv „Logosul divin înseamnă iubire." (*Principiu*). De altfel, referirile la un Dumnezeu („Cel de Sus") atoatefăcător și iubitor sunt permanente, această dragoste zămislitoare trecând în sufletul și mintea poetului, la rândul lui ziditor din această zestre inițială a iubirii divine: „Stau și mă cutremur de stelele ce intră-n vârtej / lăsate de Dumnezeu să alunece din mâna lui sfântă" (*Stau și ascult*); „Și-aș

vrea să-ți spun că te doresc enorm / cât mintea, gândul, visul nu cutează / acum că încă păsările dorm / și doar lumina Domnului e trează” (*Aş vrea să-ți spun*); „Iisus te prinde de mână / Iisus te ţine în braţe / şi-i auzi inima bătând / cu urechea lipită de pieptu-i [...] // și mă rog Lui, disperat/ Dă-i Doamne linişte şi putere / dă-i o stea sclipitoare...” (*Iisus te prinde de mână*); totul însă se plăteşte la „intrarea pe poarta strâmtă a lui Dumnezeu” (*Să scriu un poem*), cu condiția de a răspunde la eterna întrebare: „Unde stă Dumnezeu mângâindu-şi barba albă între degete?”, cu reprezentarea tradiţională, cuminte, umană a „Celui de Sus”, ca în poezia *Poveste*. Ultimul poem al volumului leagă simbolic cele două constante: titlul poemului este *dragostea*, cuvânt cu care încep şi prima, şi ultima structură prozodică a poeziei, iar ultimul cuvânt este *Dumnezeu*. E vorba însă de o dragoste degradată în *noua cetate*, „scâlciată la vremea coronavirusului”. De aceea e nevoie de o reconstrucţie ori o *re-fondare a Urbei*, *a Cetății* şi de un nou timp istoric, creştin – *Ab Urbe re-condita*: „dragostea... / este totuși pasărea ce cântă ziua și noaptea / fără vreo gelozie, fără invidie / cu ochii rotunzi deschiși către Dumnezeu”.

În *Acasă*, *Urbea* devine *Oraşul* care pare lipsit de orice perspectivă, într-un univers care se îngustează și apasă. Asupra individului și a cuplului nu se mai revarsă imaginea unui cer



deschis spre toate constelațiile, ci doar „o rapidă luare în vedere a întregului sistem / bătut în cuiele unor străvechi constelaţii”: „o tragică lumină ne copleşeşte / prăbuşindu-se pietrificată peste oraș // Ne locuim pe noi înșine după cum ne povestim, / la nesfârșit, propria deriziune, istorie / și ne murim cu împuterniciri speciale / viețile răvășite într-o lume iluzorie”. Observaţia e esenţială, de vreme ce poetul trăieşte drama pierderii iremediabile a vieţii cetăţii, *în* şi *pentru* cetate, într-o cauză comună, scrisă şi nescrisă, apărarea *acelei* Cetăţi în care omul se simte solidar cu ceilalţi. Fiecare trăieşte *oraşul* în propria poveste, „derizoriu” şi, de fapt, în afara unei istorii asumate – „o iluzie”. De aici, sentimentul necesităţii revenirii la acel *acasă* comun ori, dincolo de viaţă, alături de „femeia de pământ”, singurul „înger în preajmă” şi „aluat pentru pâinea întregului viitor”: „Pace vouă, pace vouă, pax vobiscum, / oameni ingurgitaţi de planeta vâscoasă, / pace mie, pace şi ţie, iubito, / am băut un pahar de stele, ia-mă şi du-mă acasă...”.

Urbea străveche, *Cetatea*, nu e numai un loc al solidarităţii umane, ci şi al depozitării spiritualităţii străvechi, fie prin numele eroilor celebri, ca *marele Alexandru*: „De ce mă inundă apa acestui sărut / valul sărat al oceanului tandru / fără sfârşit şi fără-nceput / ca imperiul marelui Alexandru” (*Ziua a şaptea*), fie prin amintirea unor valori spirituale, trăirea prin cultură: „măcar pentru o oră / să ne scăldăm în aşternuturi şi-n frumuseţi / ar mai trebui adăugată biblioteca din Alexandria / şi operele a nenumărați poeți”. (*Nu-mi cere să-ți spun*). La celălalt capăt, ca în poezia *Sângele istoriei contemporane*, e lumea mizerabilă, „gata oricând la o nouă delaţiune / noi presiuni, noi şantaje, ameninţări”. Poetul simte nevoia să renunţe la limbajul poetizat, metaforic, încărcat tropic, pentru a exprima direct o revoltă încă vie, neestompată de trecerea timpului, pentru că e încă activă, prezentă, dureroasă. Limbajul nu se poetizează complet nici atunci când se doreşte ca expresivitatea să se amplifice, reproducând formule cotidiene încărcate de năduf: „Răbufnesc tot felul de lumini şi umbre de prin dosare / răbufnesc beznele pestilenţiale / din cămăşile roşii, verzi, brune, / ale celor care ne-au urmărit o viaţă întreagă / ne-au notat o viaţă cele spuse între prieteni sau cunoştinţe / despre odiosul regim al Preacurând Împuşcatului // Ne urmăresc şi acum zâmbetele strâmbe / ale celor cocoţaţi în vârful ierarhiei din nou.”; „Lichele mai noi peste lichele mai vechi / şi, în curând, noi apelanţi la mereu noi lichele / apărute dintre mai vechi apelanţi, filosofi sau poeţi.” Radu Ulmeanu, poet al *Urbei*, ţinteşte vârful lichelismului, la *poeți şi filosofi*, riscând, ca în toate epocile, să fie alungat din *Cetatea* unde „au înflorit iarăşi crini carnivori!” Norocul însă vine din ereditate, pentru că, aşa cum mărturiseşte, „... în familia mea / bărbaţii mor pe la 94-96 de ani” (*Poem bombastic*). Emoţia sublimată în prezent nu mai face nicio diferenţă între elementele funcţionale ale limbii; vorbirea mentalităţii cotidiene e transcrisă direct în textul literar. Dictaturile devin însă „culori”, sunt, aşa-zicând, cromatice, după culoarea uniformelor sau drapelelor. Ideologiile sunt „îmbrăcate” cromatic, simbolic: *roşu*, *verde*, *brun*. Totul însă („sângele negru al istoriei contemporane”) curge pe străzi, „într-o sângeroasă deriziune a valorii umane”, şi beţi, „ca la o vodcă mică între cheflii / să bem la nesfârşit poşirca imundă / drept consolare, pe drumul spre abator.” Când limbajul se purifică *poietic*, autorul nu spune mai puţin decât atunci când dă frâu liber revoltei imediate.

Sunt şi câteva texte scurte, de un vers, cel mult două. Ca în *Octombrie*, poem într-un vers, care aminteşte, ceva mai trist („Moartea se chinuie să îmbrace hainele ruginii ale toamnei.”), de imaginea din poezia *Octombrie* a lui Minulescu: „Octombrie, curtezana pală, / cu obraji fardaţi şi buze supte, / coboară ultimele trepte”. Poemul are 19 silabe, şi dacă ar fi avut 17 şi o altă dispunere, ar fi fost un *haiku*. *Senectute* e tot un fel de definiţie: „Tăvăliri în smârcurile memoriei”, ca şi *Septembrie*, în două versuri, în care se păstrează această impresie de condensare extremă, axiomatică. Câteva poeme nu sunt numite [***], şi, în *Cuprinsul* volumului, sunt notate după primele două cuvinte ale textului [*Visele cioplesc*; *Imensitățile toate*; *Numai umbre*]. *** [*Numai umbre*] esenţializează ipostaza poetului care caută să cuprindă lumea mereu relativă, mereu schimbătoare, în mod raţional: „Numai umbre pe faţa vâscoasă a realităţii”. Un singur vers, cât o poezie, obligă la exprimare metaforică, pentru a prelungi şi adânci semnificaţiile. Un *Poem* sună astfel: „Încet, încet, trupul meu se pregăteşte de moarte.” Şi alte poezii transmit această obsesie, care nu este a unui disperat, ci a unui om care are conştiinţa marelui dar primit de la *Cel de Sus*, care „a zis”, ca în *Sfânta Scriptură*, şi *aşa a fost*, *aşa s-a făcut*: „Imensităţile toate / să fie fardate cu noapte / ... / în ziua fără apus.” Un fel de geneză continuă, dumnezeiască – în eternitate... Uneori, rar, poemele sunt *exerciții de rimă*, dar nu sunt rimări gratuite,

ci semnificative, *căutate* în sens pozitiv, chiar dacă, la prima vedere, dau impresia de întâmplare. Şi alte texte sunt numite *poem*: *Poem matinal, Poem bombastic*, *Să scriu un poem*. Radu Ulmeanu cultivă aşadar o specie literară pe care o numeşte ca atare, în acelaşi sens în care Bacovia numea o serie de poezii *Plumb*..., Arghezi, *Inscripţie*..., sau Nichita Stănescu – *Cântec*.

Timpul, o altă temă cultivată de poet, şi care dă poeziei sale o necesară dimensiune elegiacă, e şi o altă obsesie (Nicolae Ciobanu îl considera pe Ulmeanu un *elegiac modern*): „Corabie / care mă duce încet către moarte." Un *alt Timp* pare că dă târcoale, dar încă nu îndrăzneşte să se numească *final*, deşi cuvântul e prezent, „perpetuum" fiind numai *mâine*, „de la facere la apocalipsă": „piatra colţuroasă a morţii" (*Spânzurat de numele tău*). Şi poezia e definită. Pentru Radu Ulmeanu, e un moment fast, o bucurie pe care o dă singurătatea (însingurarea), un fel de *scriere cu sânge* (acea *homeografie* nichitiană, „scrierea cu sine însuşi" a poetului): „Poezia vine ca o duminică fastă / o primăvară întârziată în care inimile de gheaţă / încep să se topească şi picură / broboane de sânge însingurat" (*Poezia*). Poezia devine o călătorie *Prin lumea iluziei*, iar numirea a trei repere poetice remarcabile nu e deloc întâmplătoare: „A fost sau n-a fost să fie, dar el îşi schimbă mereu numele / când Dante, când Shakespeare, când Eminescu [...] // Exilat, urmărit, contestat, bolnav şi nefericit / lumina în jurul lui precum stelele prăbuşindu-se în sine / radia frumuseţe, înţelepciune, lumină şi beznă în tandru amestec // Nălucă de înger, demon cu faţa arsă de fulgere // trecând cu un pas şovăielnic prin lumea iluziei / intonând blesteme homerice, murmurând cuvinte de dragoste".

Entuziasmul (ca şi revolta) produce enumerări intelectualiste, puţin preţioase, dar explicabile la un *poet al Cetăţii* care simte realitatea fără să o structureze excesiv poetic, lăsând limbajul cotidian să izbucnească expresiv şi amestecat cu formulările figurate. Nu trebuie însă confundată calitatea expresivă a limbii cu funcţia sa poetică, contextuală. *Oraşul* contemporan e receptat cu ochi critic, fiind un fel de prăbuşire a cetăţii tradiţionale, pentru că nu mai are un ideal comun nici în interiorul, nici în afara lui; nu mai are o cauză, ci se topeşte, fără „destin" şi conştiinţă de sine şi de lume, în plin hazard, în derizoriu, ca în *Cabinet medical*: „şi la wc jetul a fost destul de puternic / pentru a întreţine iluzia unei fericiri domoale / cu gustul de miere al fructului din pomul cunoaşterii / ce ardea încă încet, fumegând", ori ca în *Nu se vede nimic ciudat în oraş*: „copiii sunt la şcoală, oamenii lucrează / pensionarii şi alţi rătăciţi umblă de colo colo pe străzi // Astăzi s-au sistat zborurile din şi către Italia [...] // Îţi faci cumpărăturile şi te îndrepţi spre casă / îţi speli mâinile cu săpun numărând cele 20 de secunde / recomandate de medici / şi te aşezi la masa la care îţi scrii poeziile direct pe calculator..."; în *La pas*: „La pas, la pas, pe culmile progresului / ţări lovite ca de ciumă / de viruşi / de corupţie / de prostie // Nici nu mai ştiu care e cel mai grav flagel..."; sau ca în *Trompete*, unde *totul* s-a prăbuşit: „Dumnezeu nu se mai arată la faţă / îngerii s-au încuiat în primul bordel."

Radu Ulmeanu are simţurile acutizate de impactul realului codidian, dar pe care îl priveşte în comparaţie cu lumea trecutului, prin simboluri culturale. În *Mă uit* – Mozart şi Beethoven, în *Tors* – Brâncuşi, în *Prin lumea iluziei*, deja citaţii Dante, Shakespeare şi Eminescu, în *Lacrimă* – Palas Atena, în *De când te cunosc* – Caribda şi Scyla etc. Există însă, chiar dacă din ce în ce mai îndepărtată, o oarecare speranţă: dragostea şi respiritualizarea Cetăţii. Aşa e poezia „atâtei lumini": *Iisus te prinde de mână*. În manieră poetică, Radu Ulmeanu e un *istoriograf*, *un cronicar al prezentului imediat*, al începutului de mileniu III, „un destoinic exemplar al secolului XXI". (*Nu se vede nimic ciudat în oraş*), situat între „dragostea scâlciată la vremea coronavirusului" şi „totuşi pasărea ce cântă ziua şi noaptea / fără vreo gelozie, fără invidie / cu ochii rotunzi deschişi către Dumnezeu".

Tema iubirii e mereu în atenţia lui Radu Ulmeanu; dragostea e şi singura soluţie de salvare, deşi ar părea singurul lucru *ciudat* în oraşul în care *nu se mai întâmplă nimic ciudat*, adică nimic demn de luat în seamă. Aşa sunt poeziile *Femeia*, *dragostea* („Stau spânzurat de numele tău / avid cum sunt de iubire"), *Intri*, *Abur*, *Numai*, *Fără tine*, *Cu un suspin* („de n-ar fi ea Una / de nu i-ar înflori macii roşii pe buze, / de nu mi-ar reteza capul cu un suspin"), *Dedicaţie*, *Răsărit*, *Am început să mă uit*. Dragostea şi oricare alt sentiment, până la cel al timpului şi istoriei, sunt privite adesea cu ironie estompată, pentru a împiedica instituirea acelei detaşări romantice cultivate atât de stângaci de o serie de poeţi, şi mai ales de poete, sau de excesiv, defulat şi desuet, uneori vulgar, erotism contemporan. *Osânda iubirii* e pe muchie de cuţit, în aşa fel încât o putem citi în dublu registru: „Pe când sirena cântă mut / te cheamă iar cu surle şi chimvale / să te îneci la sânul neînceput / şi-n raza lunii dulce te prăvale". (*Ca o osândă*)

Uitarea e şi ea o temă, pentru că e suprema pedeapsă a fiinţei umane. Dar nu este doar uitarea întâmplărilor şi chipurilor din trecut, nici cunoscuta uitare de sine, ci ştergerea conştiinţei propriei existenţe, adică suprema, totala uitare, ieşirea din prezent, un soi de *delirium verbalis* continuu, inconştient, o ultimă manifestare a simţurilor, ca în poezia *Doar cuvinte*: „Aripile mele întinse / se zbat inutil, / de şindrilă, de puf singuratic // În loc de săruturi / cuvintele îmi umplu gura." Volumul curge, şi nu întâmplător, între poezia *Cauza* şi poemul *dragostea* (cu minusculă), adică de la „cauza propriei existenţe" a poetului, la „dragostea scâlciată la vremea coronavirului / este totuşi pasărea ce cântă ziua şi noaptea / fără vreo gelozie, fără invidie / cu ochii rotunzi deschişi către Dumnezeu", adică spre *cauza cauzelor*.

Poet al realităţii filtrate emoţional şi reflexiv în total echilibru, poet al reevaluării poetice, spirituale a *Cetăţii*, Radu Ulmeanu e *un cântăreţ al Urbei* (titlul volumului *Ab Urbe condita* vrea să însemne, credem, o *re-fondare a Cetăţii*, fie ca spaţiu al unei cauze comune, fie ca vocaţie „imperială", cuceritoare în sens civilizator, cu legi scrise şi nescrise, o *Cetate* glorioasă prin aspiraţii şi spirit), pe care o vede prăbuşită, desacralizată, lipsită de idealuri comune, dar *pe care încearcă să o revitalizeze prin luciditate şi oferirea unei cauze*: dragostea faţă de un spaţiu comun, bine definit şi activ, dincolo de bolile trupului, de crispările false ale sufletului şi de prăbuşirea spiritului. Nu întâmplător, conclusiv, poezia de pe ultima copertă defineşte *un poet al Urbei şi o poezie ancorată în contemporaneitate, ce poate deveni, ca trăire şi mentalitate, un document de epocă – Ab Urbe re-condita* –, aşa cum alte generaţii au cultivat o poezie a ruralităţii trăite sau retrăite, cu emoţiile adiacente în spaţiul tradiţional şi, de aceea, etern: „Ce vară târzie, ce toamnă prelungă / morţii, cu privirile, din pământ / vor să ne-ajungă // Ce stea delirantă, ce lună aiurea, / în copacii pădurii un zeu / izbeşte din greu cu securea // Ce viaţă trecută, ce nimb de iubire / aureolă / dincolo de fire". – *Vară târzie*.

Lucian COSTACHE

Visul – o iubire de la fereastră



Cu mai bine de douăzeci de ani în urmă, mi-a picat în mână un volum colectiv, care aduna în paginile sale creaţiile câtorva poeţi formaţi în jurul Cenaclului Sind, găzduit la vremea aceea de biblioteca primitoare a Casei de Cultură a Sindicatelor din Piteşti.

Unul dintre poeţii a căror poezie era cuprinsă în acel volum (*Despărţirea de cotidian*, Editura Paralela 45, 1997) este Liviu Măţăoanu, un poet al cărui nume a rămas strâns legat de perioada Cenaclului Sind – un capitol important al poeziei tinerilor argeşeni.

Nu am avut ocazia să le mărturisesc *sindiştilor* că am fost prezentă, o singură dată, într-o seară de toamnă, la una dintre faimoasele lor întâlniri. Îmi place să cred că m-am pierdut printre ei, în însufleţirea cu care îşi apărau poezia, plini de contradicţii, într-o atmosferă vie, curată. Mi-a fost răsplătită curiozitatea. Pe atunci frecventam un cenaclu de factură clasică, onorabil, dar simţeam nevoia unei variaţii de culoare şi intensitate poetică.



La sfârşitul anului trecut, **Liviu Măţăoanu** a reeditat la **Editura Eikon** unul dintre volumele sale de început, **Umbra personajului** (apărut prima dată în 1999, la Editura Paralela 45).

Poemele, ori mai degrabă poemul – deoarece aşa l-am perceput, ca pe un lung poem care conţine o „lungă visare" –, dezvăluie şi protejează în acelaşi timp, în nervurile nenumărate ale visului, în ţesătura lui ceţoasă, o stare lăuntrică complicată, o nesfârşită alunecare a umbrelor şi a luminii, o tensiune a aşteptării mascată de simplitatea şi curăţenia imaginilor, de minuţioasa aşezare în pagină a textului:

„*doi*: (...) visul este o iubire de la fereastră / visul pierdut într-o cameră / cu fereastra închisă. noaptea se preface în zi / azi în mâine / eu în tu/ femeia în bărbatul ei/ vino – să fii singur / pierdut printre lucruri / într-o cameră cu fereastra închisă e şi mai trist." (*câteva încercări pentru a mă înţelege*)

Reflexivă, melancolică într-o anume măsură, poezia lui Liviu Măţăoanu este scrisă într-o tehnică şi o disciplină a textului care-i sporesc echilibrul. Sunt şi punţi mobile, schimbări de ritm, tablouri fluide, variante ale *ferestrei* (ea însăşi un personaj, un fel de ronde-bosse într-un peisaj crepuscular), cu nesfârşitele sale apariţii, închipuiri, privelişti cunoscute sau nu, iar la răstimpuri, tăcută, oglinda transfigurează realul în imaginar:

„când îţi lipseşte oglinda / nu poţi să te compari cu tine însuţi / şi atunci cauţi disperat să te vezi lângă alţii / să îi ai lângă tine / şi tocmai atunci treci pe lângă fiinţa ta / cum treci pe lângă o umbră." (*tu*)

Se simte în poezia din acest volum o stare de plutire, acel *vague à l'âme* care nu diminuează luciditatea analitică: un chip ca o umbră lunecătoare, un contur în bezna străzii, o pâclă neagră, labirinturi, zgomotul porţilor, mişcarea lentă a mâinilor, umbra unei păsări albe:

„prin somn / într-o pâclă neagră/ încercam să găsesc un obiect pe care/ ea îl pierduse;/ lumina se revărsa în linii lungi/ pe braţe vegetale la fel de lungi / întinse/ unele spre altele / cerând parcă/ tocmai acel obiect./ şi-atunci / de ce să nu mă trezesc?" (*un început de gând*)

Plutirea fantomatică a gândului, a visării, lipsa frontierei dintre mişcare şi nemişcare, căutarea identităţii în straturile ei cele mai profunde, conştientizarea vulnerabilităţii sunt susţinute cu o intensitate calmă, cu un exerciţiu poetic rafinat:

„s-a făcut seară / scriu:// dincoace de sticla ferestrei / ideile s-au topit într-o masă/ de cuvinte / într-o imagine în care eu / aflat la ţărm / stăteam/ şi priveam orizontul; o singură iubire nu poate fi suficientă/ cu un singur gând nu poţi să gândeşti – cu un singur gând poţi/ să gândeşti când celelalte gânduri sunt deja risipite în aer/ o singură iubire este suficientă când celelalte iubiri sunt deja/ fictive. atunci eşti singur şi îţi priveşti fiinţa transparentă/ atunci eşti singur / şi te priveşti în oglindă şi nu vezi nimic/ şi te priveşti în oglindă şi nu vezi nimic / atât de singur eşti/ şi strigătul tău de bărbat se aude şi risipeşte păsările." (*odihna*)

Felul în care Liviu Măţăoanu îşi urmăreşte demersul poetic în acest volum, continuitatea, fluiditatea, capacitatea de vizualizare, grija pentru coerenţă, în ciuda senzaţiei de alunecare, mă duc cu gândul la o compoziţie cinematografică de artă, filmată în ralenti, un exerciţiu de captare a magiei, a emoţiei, de fapt o introspecţie profundă, o eliberare şi o regăsire de sine.

Adaug la finalul comentariului un fragment dintr-un poem care deschide pentru cititor o perspectivă mai largă asupra felului în care Liviu Măţăoanu îşi explorează visul:

„(...) aceasta este o oră / în care luneci / dintr-o parte / în alta a camerei pe care o locuieşti / şi părăseşti o idee/ despre moarte pentru o idee despre femeie; aceasta este o oră/ pe care altădată o aşteptai privind strada / în lung / de la fereastră / şi nu ştiai că ea nu mai vine / şi nu ştiai că nici în ziua următoare nu mai vine / nici în cealaltă / nici în cealaltă / nici în cealaltă / nu ştiai că propria ta singurătate/ deja te cuprinde / şi nici că visul deja ţi-a trecut prin vedere." (*tu eşti / este şi ea*)

Liliana RUS

Supliment îngrijit de Virgil DIACONU

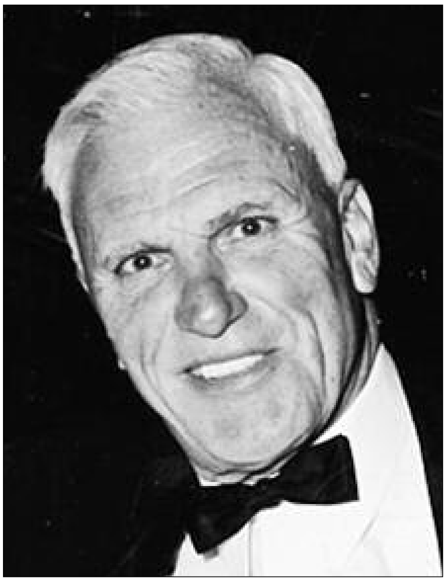
ARTE POETICE

■ Nr. 78
■ August 2020
Cafeneaua literară

JAMES MUILENBURG

Critica de formă și nu numai *

(Fragmente)



Impactul criticii de formă asupra studiilor biblice a fost profund, comparabil doar cu influența ulterioară a criticii istorice așa cum a fost elaborată de Julius Wellhausen acum aproape un secol. Inițiatorul și părintele său spiritual a fost Hermann Gunkel, care a fost mulți ani profesor de Vechiul Testament la Universitatea din Halle. Importanța contribuției sale la exegeza biblică se explică în parte prin faptul că se ajunsese într-un impas al criticii istorice în special din cauza exceselor analizei surselor; pe de altă parte, se explică prin extraordinarul său discernământ și sensibilitatea literară și, nu în ultimul rând, prin influența pe care diferite discipline academice au exercitat-o asupra sa. (1).

Din fragedă adolescență el citise cartea lui Johann Gottfried Herder - „Vom Geist der Ebräischen Poesie" (1782-1783) („Spiritul poeziei ebraice") - cu emoție crescândă și care l-a făcut să aprecieze nu numai calitatea mentalității antice orientale, atât de specifică operei lui Herder, ci și, mai ales, felul variat și deosebit cu care a fost exprimată în cărțile sfinte ale Vechiului și Noului Testament. Apoi au fost marii săi contemporani: istoricii Eduard Meyer și Leopold von Ranke, asiriologul Heinrich Zimmern, egiptologul Adolf Erman și, poate cel mai important dintre toți, Eduard Norden, ale cărui cărți: „Antike Kunstprosa" („Proza artistică antică", 1898) și „Agnostos Theos" (1913) au anticipat propria contribuție a lui Gunkel prin recunoașterea categoriilor stilului și aplicarea lor la cărțile Vechiului și Noului Testament. Trebuie menționat și bunul său prieten și asociat, Hugo Gressmann, care, în studiile sale detaliate ale tradițiilor mozaice, a folosit cam aceleași metode ca și Gunkel (2) și, mai semnificativ, a scris două volume monumentale despre „Altorientalische Texte und Bilder" (1909, 1927), depășite astăzi doar de manualele lui James B. Pritchard (1950, 1954). Pentru epoca în care a trăit, Gunkel deținea o cunoaștere extraordinară a celorlalte literaturi ale Orientului Mijlociu Antic și s-a folosit de formele și tipurile lor, tipul lor de discurs și de caracteristicile lor retorice pentru descrierea și interpretarea textelor biblice. În plus - și acest lucru a contat! -, Gunkel deținea o profundă cunoaștere psihologică, influențată în mare măsură de cartea lui W. Wundt - „Völkerpsychologie" („Psihologia popoarelor"), care i-a fost de mare ajutor în portretizarea tiparelor și temperamentelor spiritelor naratorilor și poeților biblici, dar și a evreilor obișnuiți cărora li se adresau cuvintele lor. Nu exagerăm dacă afirmăm că Gunkel n-a fost niciodată depășit în capacitatea sa de a zugrăvi spiritul care animă autorii biblici, iar el nu a ezitat nici în cursurile, nici în seminariile sale să se inspire din evenimentele istoriei contemporane sau din experiențele oamenilor obișnuiți pentru a explica sensul profund al unei pericope.

Nu este nevoie să expunem în detaliu beneficiile și meritele metodei critice de formă. Totuși, trebuie să amintim nu numai trăsăturile sale distinctive, ci și numeroasele sale contribuții de seamă la monografii, comentarii și teologie, pentru a aprecia mai bine rolul său în cercetarea biblică contemporană. Scriind în 1940, Profesorul Albright a observat că „cercetătorul Orientului Mijlociu Antic descoperă nu numai că metodele lui Gunkel și Norden sunt aplicabile, ci că sunt și singurele care pot fi aplicate" (3).

Prima și cea mai evidentă realizare a „Gattungsforschung" (cercetarea speciilor literare) constă în faptul că a adăugat o corecție foarte necesară criticii literare și istorice. În lumina recentelor evoluții, este important să amintim faptul că Gunkel n-a respins niciodată această metodă, după cum demonstrează comentariul său la *Cartea Facerii*, ci mai degrabă a afirmat cu tărie că era insuficientă pentru a răspunde celor mai presante și normale întrebări ale cititorului. În primul rând, aceasta n-a fost capabilă să alcătuiască o istorie literară a Israelului, deoarece datele necesare unei astfel de întreprinderi fie lipseau, fie, în cel mai bun caz, erau puține. În afară de asta, metoda izola Israelul prea tare față de mediul său etnic și cultural, așa cum era reflectat în monumentele literare ale popoarelor Orientului Mijlociu. În plus, prezentarea credinței Israelului prin metoda dominantă istorico-critică era prea simplu interpretată și concepută prea unilateral. Nu mai puțin, exegeza și hermeneutica sa nu au reușit să pătrundă adânc în textele relevante.

Al doilea avantaj al metodei critice de formă era că aborda problema genului literar reprezentat de o pericopă. În eseul său programatic despre literatura Israelului din al doilea volum al cărții „Die Kultur der Gegenwart" („Cultura prezentului"), de Paul Hinnenberg, Gunkel a realizat o schiță admirabilă a numeroaselor tipuri literare reprezentate în Vechiul Testament, și multe din contribuțiile la prima și cea de-a doua ediție a cărții „Die Religion in die Geschichte und Gegenwart" („Religia în istorie și în prezent") poartă amprenta metodei sale critice. Aici a fost influența sa cea mai puternică și salutară, pentru că studentul trebuie să știe ce fel de literatură citește el, cărei categorii îi aparține și care sunt trăsăturile sale caracteristice.

Al treilea merit al acestei metode este preocuparea de a descoperi funcția pe care genul literar trebuia să o îndeplinească în viața comunității sau a individului, să afle cum era folosită și la ce ocazii și s-o aplice, atât cât se putea, în mediul său concret social sau cultural. De o importanță deosebită, în special în lumina evoluțiilor ulterioare ale exegezei Vechiului Testament, era accentul pus de el pe proveniența orală a genurilor originale din Israel și din afara sa, la celelalte popoare ale Orientului Apropiat. În sfârșit, legată de discuția noastră anterioară, este comparația tipurilor literare cu alte exemplare din cadrul Vechiului Testament și apoi, în mod semnificativ, cu reprezentanți de același tip din literaturile înrudite. O astfel de întreprindere în privința comparației eliberează Scripturile din robia provincialismului.

Reflecțiile privind metoda criticii formei apar peste tot în studiile despre Vechiul Testament de la începutul secolului, deși trebuie să adăugăm că metoda respectivă a fost ignorată de numeroși exegeți ai Vechiului Testament. Astfel, în opera sa fundamentală privind „Introducerea în Vechiul Textament" (1941), R.H. Pfeiffer de-abia o menționează, în mare opoziție cu introducerile lui Otto Eissfeldt (1934), Aage Bentzen (1948), Artur Weiser (1948) și George Fohrer (1965), toți aceștia dedicând mare parte din lucrările lor acestui subiect.

De asemenea, în multe comentarii, tipurile literare și formele sunt rareori menționate. Pe de altă parte, au existat numeroase comentarii, ca acelea din seria „Biblischer Kommentar", unde sunt analizate destul de amănunțit. La fel de semnificativ este rolul important pe care l-a jucat critica formei în hermeneutică. Și în teologie a influențat nu numai forma și structura expunerii, ci și înțelegerea naturii teologiei biblice, ca în lucrarea lui Gerhardt von Rad, care se bazează pe ipoteze critice asupra formei (4). Multe lucrări au fost dedicate studiilor detaliate ale anumitor genuri literare, precum dreptul israelit, lamentația și bocetul (cântecul funebru) (5), narațiunea istorică (6), diferitele tipuri de profeții evreiești (7) și literatura sapiențială (8). Într-un mod complet diferit, metoda este prezentă în studii ale formulării legământului (9), procesele legate de legământ (10) și blestemele legământului (11).

După ce am încercat să fac dreptate câștigurilor substanțiale realizate de studiile tipurilor literare, aș dori să mă refer la ceea ce îmi par unele inadvertențe ale criticii de formă, exagerări ocazionale și în special tendința sa de a fi prea exclusivă în aplicarea acestei metode. Nu sunt singurul care are aceste rezerve, căci nu lipsesc semnele de nemulțumire atât în țară, cât și în străinătate privind starea de lucruri actuală, impresia că metoda a devenit perimată. Astfel, cel mai radical exponent, H.G. Reventlow, într-un studiu recent al Psalmului 8, comentează: „Avem impresia că o anumită metodă, tocmai pentru că s-a dovedit a fi neobișnuit de rodnică, și-a atins limitele" (12). Ar fi trist dacă acest lucru ar însemna că am terminat cu criticii formri sau că i-am anula contribuțiile sale evidente la înțelegerea Scripturilor. Fără îndoială că astăzi se ridică voci puternice împotriva acestei metode și ni se spune că aceasta se bazează pe o iluzie, că este prea influențată de filologia clasică și germanică, și deci străină de conștiința literară semită, și că trebuie privită ca o aberație în istoria exegezei biblice (13). Dacă ne confruntăm cu asemenea extreme, mă declar complet de partea criticilor formei, în rândul cărora, oricum, aș vrea să mă număr. Astfel de critici pe care îmi propun să le aduc acum nu implică respingerea, ci un apel la a depăși limitele criticii formei, pentru a cerceta alte trăsături literare care sunt prea des ignorate astăzi. Prima dintre acestea este cel mai frecvent lansată împotriva acestei metode. Argumentul de bază al lui Gunkel este că evreii antici, ca și vecinii lor din Orientul Apropiat, erau

influențați în vorbire și creațiile lor literare de convenție și cutumă. De aceea găsim într-un anumit gen literar sau *Gattung* aceleași forme structurale, aceeași terminologie și stil și același *Sitz im Leben* (*Loc în viață*). Sigur că acest lucru este incontestabil. Dar în ultimii ani a existat o tendință a cercetătorilor de a evidenția atât de mult elementul tipic și reprezentativ, încât trăsăturile individuale, personale și unice ale unei anumite pericope sunt aproape ignorate. Este adevărat, așa cum afirmă Klaus Koch în cartea sa „Was ist Formgeschichte?" („Ce este istoria formei?", 1964), că această critică are mai multă aplicare pentru cărțile profetice decât pentru legi și cugetări și, aș adăuga, și pentru imnurile și lamentațiile din Psaltire, după cum va arăta clar un studiu: „Die Einleitung in die Psalmen" („Introducere în Psalmi"), de Gunkel-Begrich, deși formulările sunt și în acest caz diverse și versatile.

Să încerc să-mi ilustrez punctul de vedere. În prima secțiune majoră a *Cărții lui Ieremia* (2, 1-4), există o secvență impresionantă de unități literare cam de același *Gattung* (gen), adică proces sau procedură legală și *Sitz im Leben* (*locul în viață*) într-un tribunal. Dar formularea literară a acestor pericope arată o mare varietate, și foarte puține din ele sunt într-un fel o reproducere completă a procesului așa cum s-a desfășurat în realitate la porțile cetății (14). În mare parte avem aici fragmente și extrase, fiecare autonom, evident, dar reînnoit în structuri convenționale de versuri metrice și animat de imagini bogate. Doar primele (2, 1-13) pericope și cele finale (3, 1-14) sunt păstrate oarecum în întregime. Dar în plus, tocmai pentru că formele și stilurile sunt atât de diverse și sunt scrise cu atâta artă, este evident că avem de-a face cu imitații ale unui *Gattung* (gen, specie literară). Chiar și când comparăm modele bine cunoscute de acest tip în *Deuteronom* 32 și *Macabei* 6, 1-8, diferențele stilistice și retorice depășesc asemănările. Elementele convenționale ale genului legal sunt cu siguranță prezente, iar recunoașterea lor este esențială pentru înțelegerea pasajului; dar acesta este doar începutul poveștii. Pentru a formula altfel critica noastră, prin însăși natura sa, critica de formă trebuie să generalizeze, deoarece se ocupă de punctele comune ale tuturor reprezentanților unui gen, și deci aplică o măsură externă la pericopele individuale (15). Ea nu acordă suficientă atenție aspectului unic și irepetabil din particularitatea formulării. Mai mult, forma și conținutul sunt legate indisolubil. Ele alcătuiesc un tot unitar. Cele două formează un singur element. Poate că atenția exclusivă acordată *Gattung*-ului ascunde de fapt ideea și intenția scriitorului sau vorbitorului. Pasajul trebuie citit și ascultat exact așa cum este vorbit. Sinteza creatoare a unei anumite formulări a pericopei cu conținutul face compoziția așa cum este.

O altă obiecție care a fost adesea ridicată privind critica tipurilor literare este aversiunea sa față de interpretările biografice sau psihologice și rezistența față de comentariul istoric. (...). De exemplu, chemarea lui Ieremia este mai mult decât recitarea unei liturghii convenționale și moștenite în incinta unui templu (16), iar așa-numitele confesiuni ale profetului sunt mai mult decât repetarea și reproducerea unor stereotipuri, în ciuda tuturor paralelelor care pot fi citate din Vechiul Testament și din textele Orientului Mijlociu pentru a susține așa ceva. Poate mai serios este scepticismul tuturor tentativelor de a citi o pericopă în cadrul contextului său istoric. Adevărul este că într-un mare număr de cazuri suntem lăsați complet nelămuriți cu privire la ocazia cu care s-au rostit cuvintele, și este rezonabil să presupunem că acest lucru nu i-a interesat în mod deosebit pe autorii compilațiilor tradițiilor. Acesta este mai ales cazul numeroaselor pasaje din scrierile profetice. (...).

Observațiile anterioare au avut menirea să atragă atenția asupra pericolelor unei utilizări prea exclusive a metodelor criticii de formă, să avertizeze împotriva extremelor aplicării lor și mai ales să sublinieze că există și alte caracteristici ale creațiilor literare din afara domeniului *Gattungsforscher* (cerceterea genului/ speciei literare). Trebuie subliniat că numeroși cercetători au folosit această artă cu mare talent, judecată sănătoasă și rezervă potrivită și, în plus, au abordat și alte caracteristici literare decât cele dezvăluite de *Gattung*, cum ar fi comentariul lui H.W. Wolff despre *Osea* în seria *Biblischer Kommentar*. Mai mult, ar trebui să recunoaștem că există numeroase texte în care genul literar apare în formă pură, și în acest caz aplicarea exclusivă a tehnicilor criticii de formă este justificată, deși trebuie să adăugăm imediat că până și aici există formulări diferite.

Dar există multe alte pasaje în care genurile literare sunt imitate, nu numai printre profeți, ci și în cazul istoricilor și legiuitorilor. Să urmărim, de exemplu, transformarea radicală a vechilor legi Elohite de către autorii *Deuteronomului* sau, poate la fel de importantă, însușirea de către profeți a formulelor de blestem, nu numai în Vechiul Testament, ci și în tratatele de vasalitate ale popoarelor din Orientul Apropiat (17). Repet: în numeroase contexte, vechi forme și tipuri literare sunt imitate și, tocmai pentru că sunt imitate, sunt utilizate cu mare fluiditate, versatilitate și, dacă-mi este îngăduit cuvântul, cu talent. Urmarea acestei împrejurări este că un cercetător circumspect nu va omite să adauge la analiza sa critică formală o verificare atentă a unității literare privind formularea sa precisă și unică. El nu se va simți total legat de elementele și motivele tradiționale ale genului literar: sarcina sa nu se va fi încheiat fără să fi analizat exhaustiv caracteristicile de dincolo de categoria genului. Dacă toate exemplarele din *Gattung* ar fi formulate identic, Vechiul Testament ar fi total diferit față de cum este de fapt.

Se spune deseori că scriitorii evrei nu aveau motivații strict literare, că nu-i interesa estetica și că interesul față de ceea ce se va numi stilistică nu face decât să îndrepte exegetul pe căi lăturalnice, fără legătură cu sarcina sa principală. Poate că într-adevăr estetica nu i-a interesat niciodată în mod deosebit pe scriitorii evrei, și concepția despre „belles lettres",

obișnuită în antica Eladă, le era străină evreilor. Dar în mod sigur acest lucru nu trebuie să însemne că Vechiul Testament nu ne oferă literatură de mare calitate. Căci, cu cât analizează cineva mai profund formulările care ne-au fost transmise, cu atât devine mai sensibil la rolurile pe care le joacă cuvintele și motivele într-o creație; cu cât se concentrează pe modurile în care gândirea a fost țesută în tipare lingvistice, cu atât este mai capabil să înțeleagă ideile scriitorului biblic. Și acest lucru mă conduce la formularea unui canon care ar trebui să fie evident tuturor: o încadrare responsabilă și adecvată a cuvintelor în tiparele lor lingvistice și în formulări precise ne va dezvălui textura și structura gândirii scriitorului, nu numai ideile, ci și procesul gândirii sale.

Domeniul stilisticii sau al criticii estetice este înfloritor astăzi, iar literatura creată în jurul său este impresionantă. Poate că cel mai de seamă reprezentant al său este Alonso Schökel, a cărui lucrare, „Estudios de Poetica Hebraea" („Studii de poetică ebraică" - 1963), nu ne oferă doar o amplă bibliografie a lucrărilor importante din acest domeniu, ci și o analiză detaliată a fenomenologiei stilistice a literaturii Vechiului Testament. În această privință, este o lucrare mai bună decât cartea lui Ed. König - „Stilistik, Rhetorik und Poetik" (1900), un compendiu enciclopedic al fenomenelor lingvistice și retorice, care are totuși meritul de a face multe paralele edificatoare inspirate din literatura clasică și de a se folosi de numeroase studii stilistice din cele mai vechi timpuri și de pe tot cuprinsul secolului XIX. De aceea, ar fi o eroare să privim școala modernă separat de istoria exegezei Vechiului Testament, deoarece încă din vremea Sfântului Ieronim și continuând cu rabinii și până în timpurile moderne, au existat oameni care s-au preocupat de problema stilului. Ne gândim la cunoscuta lucrare a Episcopului Lowth – „De sacra poesi hebraeorum praelectiones academicae" – („Prelegeri academice despre poezia sacră a evreilor" (1753) și la cartea lui Herder despre poezia evreiască (1772-1783), dar și la numeroase studii despre metrică, în mod special cartea lui Ed. Sievers, „Metrische Studien" (I, 1901; II - 1904-1905; III - 1907) (18). De asemenea, remarcabile sunt și contribuțiile lui Heinrich Ewald, Karl Bodde și Bernhardt Duhm, și mai recent și în primul rând, ale lui Umberto Cassuto. W.F. Albright și-a dedicat întreaga activitate stilisticii, precum, *inter alia* (printre altele), studiile sale despre *Cântecul Deborei* și cea mai recentă lucrare a sa despre „Yahve și zeii din Canaan" (1968). Și studenții săi s-au preocupat de probleme stilistice, în special Frank M. Cross și D.N. Freedman în tezele lor de doctorat despre „Studii de poezie Yahvică" (1950) și în studiile despre poemele biblice (19). Printre numeroșii cercetători care au aplicat criteriile stilistice la examinarea pasajelor din Vechiul Testament se numără: Gerlis Gerleman cu studiul său despre *Cântecul Deborei* (20), L. Krinetski cu cartea sa despre *Cântarea Cântărilor* (21), Edwin Good cu analiza creației *Cărții lui Osea* (22), R.A. Carlson cu cercetarea narațiunilor istorice ale *Cărții a II-a Samuel* în lucrarea „David, regele ales" (1964) și William L. Holladay cu studiile sale despre *Ieremia* (23).

Aș prefera să denumesc aspectul tuturor acestor lucrări, aspect cât se poate de rodnic și plin de satisfacții, cu un alt cuvânt decât stilistică. Ceea ce mă interesează mai presus de orice este înțelegerea naturii creației literare evreiești, prezentarea tiparelor structurale utilizate pentru alcătuirea unei unități literare, fie în proză, fie în poezie, și distingerea numeroaselor și variatelor procedee prin care afirmațiile sunt formulate



şi organizate într-un tot unitar. Aş descrie o astfel de întreprindere drept retorică, iar metoda – critica retorică.

Se înţelege că prima grijă a specialistului în critica retorică este să definească limitele sau întinderea unităţii literare, să identifice cu precizie unde şi cum începe şi unde şi cum se termină. El va remarca imediat procedeele retorice formale utilizate, dar, mai important, substanţa sau conţinutul acestor puncte strategice esenţiale. Analiza comentariilor va dezvălui că există mari controverse privind acest subiect şi, în plus, adesea nu se asigură nicio justificare pentru izolarea pericopei. Dimpotrivă, îmi pare a fi de mare importanţă nu numai pentru înţelegerea modului în care este alcătuit şi planificat *Gattung*-ul, ci şi, în special, pentru înţelegerea intenţiei şi a sensului vizat de scriitor. În orice caz, unitatea literară este un tot indisolubil, o unitate artistică şi creatoare, o formulare unică. Delimitarea pasajului este esenţială dacă vrem să aflăm cum s-a rezolvat problema motivului principal, prezentat de regulă la început. Ultimul punct are o importanţă deosebită, deoarece nicio caracteristică retorică nu este mai evidentă şi mai frecventă printre poeţii şi naratorii Israelului antic decât tendinţa de a ridica afirmaţiile succesive la paroxism. Trebuie să recunoaştem că problema nu este întotdeauna simplă, deoarece în cadrul unei singure unităţi literare putem descoperi, şi adesea şi descoperim, câteva puncte culminante. Dar a interpreta fiecare din acestea ca pe un final al poemului înseamnă să-i ignorăm structura, s-o descompunem în fragmente şi să complicăm relaţia reciprocă dintre strofe. Această procedură greşită a fost urmată de mulţi cercetători, şi cu consecinţe nefericite.

Obiecţia cea mai frecventă faţă de argumentul nostru este că există prea mult subiectivism în determinarea locului real al accentelor din compunere. Obiecţia este oarecum corectă, desigur, dar în chestiuni de acest gen sensibilitatea literară nu poate fi înlocuită. În plus, trebuie să ne amintim mereu că avem de-a face cu literatură semitică antică şi că în zilele noastre avem la dispoziţie o mulţime de materiale paralele ale popoarelor din Orientul Apropiat antic pentru comparaţie. Dar nu e nevoie să rezolvăm problema astfel, întrucât există numeroase semne în cadrul compunerii care indică locul finalului. M-am referit deja la primul dintre acestea, prezenţa versetelor culminante sau de echilibru, care pot într-adevăr apărea în câteva puncte de legătură în cadrul pericopei, dar la final au un accent care duce povara întregii unităţi. Un al doilea indiciu pentru determinarea dimensiunii unei pericope constă în aflarea relaţiei dintre început şi sfârşit, în care cuvintele introductive se repetă sau sunt parafrazate la sfârşit, ceea ce este cunoscut drept „compunere inelară" sau, pentru a folosi un termen deja utilizat de Ed. König în urmă cu mulţi ani şi utilizat deseori şi de Dahood în comentariul său la „Psaltire" - *inclusio*. Există zeci de ilustrări ale acestui fenomen peste tot în Vechiul Testament, începând cu unitatea literară introductivă a *Cărţii Facerii*. O ilustrare impresionantă este complexul literar din *Ieremia* 3 1-4, 4, cu eliminarea inserţiilor în proză recunoscute oficial. Deşi majoritatea cercetătorilor consideră că aici se află mai multe unităţi, avem în realitate un poem superb, frumos ordonat, alcătuit din trei serii de strofe fiecare. Motivul major al întoarcerii sau căinţei răsună în formularea legală cazuistică introductivă şi este urmat imediat de incriminare:

„Când un bărbat se desparte de femeia sa,
şi ea pleacă de la el,
şi ajunge femeia altuia,
se va mai putea întoarce înapoi?
Această femeie nu este cu totul întinată?
Tu te-ai iubit cu mulţi ibovnici,
Şi-acum ai vrea să te întorci la mine?" (*Ieremia*, 3:1)

(Traducere Gala Galaction)

Sunt diferite construcţii sintactice, diverse contexte stilistice, şi totdeauna o sintagmă strategică (24). Evident că poemul a fost influenţat de proces, dar mai conţine şi o lamentaţie religioasă şi atinge paroxismul dramatic în strofa finală şi sub forma legământului condiţionat:

„De vrei să te pocăieşti, Israile - zice Domnul -,
pocăieşte-te, nu mai şovăi!" (*Ieremia*, 4 1a)

(Traducere Gala Galaction)

Întregul poem este o mostră de prim rang a retoricii antice evreieşti, dar se poate compara uşor cu numeroase alte exemplare la fel de impresionante.

A doua preocupare majoră a criticului retoric este să identifice structura unei creaţii şi să distingă configuraţia părţilor sale componente, să schiţeze ţesătura din care este alcătuit materialul literar şi să noteze diferitele procedee retorice utilizate pentru marcarea, pe de o parte, a secvenţei şi mişcării pericopei, şi, pe de alta, a schimbărilor sau întreruperilor din evoluţia gândirii scriitorului. Părerea noastră este că naratorii şi poeţii Israelului Antic şi ai vecinilor săi din Orientul Apropiat erau dominaţi nu numai de modurile de vorbire formale şi tradiţionale ale genurilor sau tipurilor literare, ci şi de tehnicile compoziţiei narative şi poetice. Trăsăturile fundamentale şi cele mai elementare ale caracteristicilor structurale ale poeziei Israelului, precum şi ale celorlalte popoare ale Orientului Apropiat antic, sunt paralelismul dintre formele sale arboricole sau *stichoi* (versuri). În această lucrare nu ne ocupăm de diferitele tipuri de paralelisme – sinonimic, complementar, antitetic sau în scară etc., ci mai degrabă de diversităţile de secvenţă ale câtorva unităţi din cadrul formei arborescente succesive sau forma bi- ori tri-cola (arbore cu două ramuri, respectiv cu trei sau legate). Tocmai aceste varietăţi îi conferă poeziei caracterul său distinctiv şi artistic. Pentru traducător constituie întotdeauna o provocare faptul că deseori acestea nu pot fi traduse în limba engleză sau în alte limbi occidentale. În ultimii ani s-a acordat multă atenţie tricolei repetitive, aspect amplu ilustrat în poezia ugarită (25).

Dar acest stil repetitiv apare în numeroase alte tipuri de formulări și, mai mult, este bogat ilustrat în cele mai vechi scrieri poetice:

„Și regi au venit și s-au încins la luptă,
încinsu-s-au la luptă regii canaaniți,
la Taanach, la apele Meghidonului;
dar prada de argint: nici pomeneală!
De sus din cer se războiră stelele;
din cereștile lor cărări luptară cu Sisera,
Puhoiul Chișonului i-a măturat de vale,
puhoiul războinicilor străvechi,
puhoiul Chișonului!
Binecuvântează, suflete al meu,
puterea Domnului!”

(*Cartea Judecătorilor*, 5, 19-21)
(Traducere Gala Galaction)

Într-un text atât de scurt avem două exemple de chiasm, o repetiție cvadruplă, o repetiție triplă și un strigăt paroxistic de final. Există numeroase cazuri de anaforă, repetiția cuvintelor-cheie sau a versetelor la începutul predicațiilor succesive, ca în seria de blesteme din *Deuteronomul* 27, 15-26 sau în binecuvântările din capitolul următor (*Deuteronomul* 28, 3-6), ori în oracolele profetice despre nenorociri (*Isaia* 5, 8-22), ori în chemările repetate la preamărire (Psalmul 150), ori în lamentația „Până când...” din Psalmul 3. Viziunea lui Ieremia privind întoarcerea la haosul primordial constituie un exemplu clasic de anaforă (*Ieremia* 4, 23-26). În prezicerea despre sabia împotriva Babilonului ca un ciocan și armă a lui Yahve, versetul „cu tine îi sfărâm în bucăți” este repetat de nouă ori (*Ieremia* 50, 35-38). Exemple de alt tip sunt legămintele de puritate ale lui Iov (*Iov* 31) și autobiografia Înțeleptului (*Proverbe* 8, 22-31). Aceste caracteristici recurente sunt mult mai abundente și mai elaborate în textele Orientului apropiat antic, dar și mai stereotipe (26).

A doua caracteristică structurală a creațiilor poetice evreiești este strâns legată de observațiile noastre anterioare privind structurile paralele și este deosebit de relevantă pentru cercetarea hermeneutică responsabilă și expunerea exegetică. Bicola și tricola apar în mănunchiuri sau grupuri bine definite, care au propria identitate, integritate și structură. Se recunosc cât se poate de ușor în textele care se încheie cu un refren, ca în mustrările, pedepsele profetice din *Amos* 4, 6-11 sau în poemul tulburător despre mânia divină (9, 7-20; 5, 25-30), ori lamentația personală din *Psalmii 42 - 43*, ori cântecul plin de încredere din *Psalmul 46*, în forma sa originală, ori, foarte impresionant, în liturghia de recunoștință din *Psalmul 107.* De asemenea, se recunosc imediat în acrostihurile alfabetice din *Psalmii 9-10*, *25 și 119* și în primele trei capitole ale *Plângerilor* (*Lamentațiilor*).

Dar, după cum vom avea ocazia să observăm, există multe alte modalități de a le defini limitele. În literaturile celorlalte popoare din Orientul Apropiat antic sunt prezente aceleași fenomene structurale (27). Dar cum să denumim asemenea grupuri? Cea mai obișnuită denumire este *strofa*, dar unii cercetători au obiectat împotriva sa, deoarece ei susțin cu tărie că aceasta este inspirată din modelele poeziei lirice grecești care nu se pot aplica formelor poetice semitice.

Este adevărat că, într-o perioadă de început a studiilor de retorică, cercetătorii erau prea dominați de prototipurile grecești și încercau să lege strofele unele de altele într-un mod prea puțin justificat de textul biblic. Dacă trebuie să ne limităm înțelegerea la concepția greacă despre strofă, atunci e mai bine să n-o folosim, și să folosim în schimb cuvântul italian „stanza” („strofă, stanță”). A doua obiecție cu privire la acest termen este că strofa trebuie înțeleasă ca o unitate metrică, adică printr-o schemă metrică consistentă. Și această obiecție este oarecum justificată. Într-adevăr, ar trebui să afirm că poetul evreu evită deseori consistența metrică. Tocmai ruptura metrului conferă importanță planificată și accent celor două puncte sau punctului și virgulei. Dar putem afirma cu oarecare încredere că strofele au metrii principali consistenți. Justificarea mea principală pentru utilizarea cuvântului strofă este că aceasta a fost adaptată terminologiei curente, nu numai prin cercetătorii biblici, ci și prin specialiștii în literatura Orientului Apropiat. Prin „strofă” înțelegem o serie de bicole și tricole cu un început și un sfârșit, și care au calitate de idei și de structură. Grupul prozodic trebuie să coincidă cu sensul. Dar mai trebuie făcută o observație care este de maximă importanță pentru înțelegerea poeziei ebraice. Deși foarte multe poeme au același număr de versete în fiecare strofă, nu e deloc necesar ca ele să aibă aceeași imagine, deși în majoritatea cazurilor se întâmplă acest lucru. Când există varietate a numărului de versete din strofe succesive, se observă de obicei un tipar. Oricum, până nu demult cercetătorii recurgeau la practica riscantă a amendării textului pentru a produce regularitate. După cum am depășit practica eliminării cuvintelor *metri causa* de dragul consistenței, tot așa sperăm să refuzăm să producem uniformitatea strofelor prin eliminarea unor versete, exceptând situația că există justificare în text pentru o astfel de modificare.

Poate că nu există o întreprindere mai relevantă pentru înțelegerea naturii retoricii biblice decât o cercetare atentă a compunerii strofelor, a varietății procedeelor tehnice utilizate pentru construcția lor și fenomenelor stilistice care le-au asigurat unitatea. Un astfel de studiu nu face parte, bineînțeles, din sfera de interes a cercetării noastre. Totuși, putem atrage atenția asupra unui număr de caracteristici care apar atât de des și în contexte atât de diferite, încât se poate spune că ele caracterizează tipurile de creație literară evreiască și, într-o mare măsură, pe cea a popoarelor din Orientul Apropiat. Am menționat deja refrenele care apar la sfârșitul strofelor. Nu puține sunt exemplele în care ele încep la fel. Astfel, succesiunea de profeții împotriva popoarelor din *Amos* 1, 3-216 are cam același tipar, iar secvența legată stilistic de profeții din *Ezechiel* 25, 3-17 urmează exact același tipar. *Psalmul 29* este, desigur, un exemplu cunoscut, cu recurența unui cuvânt în cinci din șapte strofe. În poemul introductiv din *Isaia II* (40 1-11), începutul atinge paroxismul printr-un strigăt. Acesta

constituie acum cheia structurii versetelor următoare: 3a, 6a și 9b. Poemul care urmează este o mostră superbă de talent literar evreiesc și prezintă același simț al formei prin repetarea cuvintelor-cheie la începutul fiecărui verset, iar succesiunea de întrebări formulate aproape identic atinge un punct culminant, căruia i se răspunde în strofa finală prin cuvintele spre care indicau toate versetele:

„Yahve (Domnul) este Dumnezeul veșnic,
Care a făcut marginile pământului (40, 28b).
(Traducere Gala Galaction)

Poate că cel mai convingător argument privind existența strofelor în poezia ebraică, precum și în poezia celorlalte popoare din Orientul Apropiat antic, este prezența în cadrul compoziției a punctelor de cotitură sau întreruperilor ori schimbărilor, fie din partea vorbitorului, fie din partea adresantului, sau a motivului și temei. Deși această caracteristică este comună unui număr de genuri literare, ea este deosebit de frapantă în lamentațiile personale și colective.

Psalmul 22, care abundă în caracteristici retorice revelatoare, va ilustra acest aspect. Cităm versetul introductiv din fiecare strofă:

Dumnezeul meu, Dumnezeul meu, de ce m-ai părăsit? (1-2)
Că tu ești sfântul (3-5)
Dar eu sunt un vierme și nu un om (6-8)
Ci tu ești cel care m-ai scos din pântecele maicii mele (9-11)
Sunt risipit ca apa (14-15)
Ci câinii mă cuprind la mijloc (16-18)
Dar tu, Doamne, nu sta departe (19-21)
Atunci vesti-voi fraților mei numele Tău (22-24)
De tine e insuflată cântarea mea de slavă în mijlocul adunării (25-28)
Căci a Domnului este împărăția și stăpânește peste popoare (29-31).
(Traducere Gala Galaction)

Traducere din limba engleză de
Liana ALECU

NOTE

1) W. Baumgartner - „Zum 100 Geburtstag von Hermann Gunkel" („La 100 de ani de la nașterea lui Hermann Gunkel"), 1962, p. 1-18.
2) „Moses und seine Zeit" („Moise și epoca lui"), 1913.
3) „De la Epoca de Piatră la creștinism", p. 44.
4) Gerhardt von Rad - „Deuteronomium Studien" (1948).
5) Hedwig Janow - „Das hebraische Leichenlied in Rahmen der Volkerdichtung" (1923).
6) R.A. Carlson, „David, regele ales" (1964).
7) J. Lindblom - „Die literarische Gattung der prophetischen Literatur" (1924).
8) W. Baumgartner - „Israelische und altorientalische Weisheit" (1933); J. Fichtner - „Die altorientalische Weisheit in ihrer israelitisch - judischen Auspragung" (1933); J. Hempel - „Die althebraische Literatur und ihr hellenistisch - judisches Nachleben" (1930).
9) V. Kurosec - „Hethitische Staatvertragen" (1931); G.E. Mendenhall - „Lege și legământ în Israel și în Orientul Apropiat antic" (1955); K. Baltzer - „Das Bundesformular. Wissenschaftliche Monographien zum alten Testament" (1960); Dennis J. McCarthy - „Tratat și legământ", Analecta Biblica, 21 (1963).
10) H.B. Huffmon - „Procesul legământului la profeți", 1959, p. 285-295; G.E. Wright - „Procesul lui Dumnezeu: un studiu de critică formală a Deuteronomului", în „Moștenirea profetică a Israelului" (1962), p. 26-27.
11) Delbert R. Hillers - „Blestemele tratatelor și profeții Vechiului Testament" în *Biblica et Orientalia* 16 (1964); H.R. Franken - „Tratatele de vasalitate de la Esarhaddon și datarea Deuteronomului (1965), p. 122-154.
12) H.G. Reventlow - „Der Psalm 8" în *Poetica: Zeitschrift für Sprach und Literatur Wissenschaft*, 1, 1967, p. 304-332.
13) Meir Weis - „Wege der neuen Dichtungswissenschaft in ihrer Anwendung auf die Psalmenforschung" - Biblica, 42 (1961), p. 255-302.
14) Ludwig Kohler - „Justiție la poartă", în „Evreul" (1956), p. 148-175.
15) H.G. Reventlow, op. cit., p. 304.
16) H.G. Levenllow - „Liturgie und prophetisches Ich bei Jeremia" (1963), p. 24-77.
17) Vezi nr. 11.
18) Pentru literatură pe acest subiect, vezi Otto Eissfeldt - „Vechiul Testament, o introducere" (1967), p. 57.
19) „Un cântec regal de recunoștință - II Samuel 22 - Psalmul 18" (1953), p. 15-34; „Cântecul lui Miriam" (1955), p. 237-150; „Binecuvântarea lui Moise" (1948), p. 191-210. Vezi și Freeman - „Forme arhaice în poezia ebraică timpurie" (1960), p. 101-107.
20) „Cântecul Deborei din punct de vedere stilistic" - (1951), p. 168-180.
21) „Das Hohelied" (1964).
22) „Compunerea lui Osea" - Svensk Exegetist Arsbok (1966), p. 211-263.
23) „Prototip și copii, o nouă abordare a problemei poezie-proză în Cartea lui Ieremia" (1960), p. 351-367; „Recuperarea pasajelor poetice din Ieremia" (1966), p. 401-435.
24) William Holladay - „Rădăcina SUBH în Vechiul Testament" (1958).
25) H.L. Ginsberg - „Revolta și moartea lui Ba'lu", Orientalia 5 (1936), p. 161-198; W.F. Albright - „Psalmul lui Habakkuk" - „Studii ale profeților din Vechiul Testament" (1950), p. 1-18; „Yahve și Dumnezeul Canaanului" (1968), p. 4-27; J.H. Patton - „Paralele canaanite în Cartea Psalmilor" (1944), p. 5-11.
26) S.N. Kramer - „Sumerienii" (1963), p. 174 și urm., 254, 256, 263; A. Falkenstein și W. von Soden - „Sumerische und Akkadische Hymnen und Gebete", p. 59 și urm., 67 și urm.; J.B. Pritchard - ANET, p. 385b-386a, 390, 391b-392.
27) Vezi A. Falkenstein și W. von Soden - op. cit., pentru o analiză completă, în special pag. 37 și urm.

*Sursa: Journal of Biblical Literature, vol. 88, 1969. Discursul Președintelui susținut la întrunirea anuală a *Societății de Literatură Biblică* din 18 decembrie 1968, la Universitatea Berkeley, California.

SCOTT B. NOEGEL

Meșteșugul „literar” și puterea performativă în Orientul Apropiat antic. Biblia ebraică în context

(Fragmente)



Rezumat

Cercetatorii Bibliei au contribuit mult la ridicarea nivelului nostru de apreciere a complexității și sofisticării textelor biblice. Comentariile biblice și o serie de multe alte studii publicate ne atrag în mod regulat atenția asupra unei multitudini de figuri și procedee textuale care operează la niveluri micro- și macro, cum ar fi calamburul, aluzia, incluziunea, chiasmul, repetiția și structura inelară, ca să menționăm doar câteva. Astfel de cercetări au subliniat uneori asemănările literare în detrimentul diferențelor culturale, însă ele au scos, totuși, studiul Bibliei ebraice din relativa sa izolare literară. Influența conjugată a acestor factori le-a permis erudiților să afirme că textele biblice sunt la fel cu scrierile lui Homer, cu *Beowulf*, cu Shakespeare și cu alte mari opere literare. În acest eseu, voi susține cu argumente că, deși aceste abordări literare și comparative ne-au ajutat să apreciem mai complex repertoriul procedeelor tehnice folosite de scriitorii israeliți, în principal, nu ne-au ajutat să le înțelegem funcțiile. Îndeosebi, voi susține că o examinare comparativă a contextului social al producției textuale din Orientul Apropiat antic sugerează că ar trebui să ne gândim la procedeele literare biblice nu ca mijloace de înfrumusețare stilistice, ci ca procedee performative ale puterii percepute.

Slava lui Dumnezeu stă în a ascunde un cuvânt. Pilde 25: 2

O serie de cercetători ai Bibliei au contribuit semnificativ la ridicarea nivelului nostru de apreciere a complexității și sofisticării textelor biblice. Comentariile biblice și o serie întreagă de alte studii și opere publicate ne atrag în mod regulat atenția asupra unei multitudini de procedee literare folosite cu abilitate, tropi sau figuri de stil. Recunoașterea unor astfel de procedee le-a permis savanților să vorbească despre măiestria literară israelită, aflată pe aceeași treaptă cu arta lui Homer, Shakespeare și a altor mari opere ale literaturii. Ceea ce face ca procedeele să fie deosebit de fascinante este faptul că multe dintre ele nu se află numai în Biblia ebraică, ci apar și în texte din alte părți ale Orientului Apropiat antic, cum ar fi Mesopotamia, Egiptul și Ugaritul. Nu numai că unele metafore și comparații sunt folosite în comun, dar chiar și procedeele compoziționale precum paralelismul, chiasmul, repetarea și structura inelară par să fi depășit limitele culturale și geografice. Acest lucru ne indică faptul că aceste procedee au fost tehnici învățate, convenții orale și textuale larg răspândite în cadrul comunităților de scribi. S-au bucurat de secole de utilizare constantă și au fost folosite cu un scop anumit.

Dar ce anume se urmărea prin aceste procedee? Aș dori să răspund, în parte, la această întrebare, examinând meșteșugul literar israelit în lumina dovezilor comparative din Mesopotamia, Egipt și Ugarit. Îmi împart eseul în trei părți. În prima parte, voi susține că obținem o perspectivă asupra meșteșugului literar israelit antic recunoscând fundamentele cosmologice care stau la baza producerii de texte literare în Orientul Apropiat. La loc de cinste printre ele se află o înțelegere ontologică a cuvintelor și a scrisului ca având o mare potențialitate. Susțin că această concepție ne permite să înțelegem procedeele literare ale Bibliei nu doar ca metode de înfrumusețare din domeniul stilului și retoricii, ci și ca procedee performative ale perceperii puterii. În a doua secțiune, voi argumenta că întregul context social al scrierii textelor literare în Orientul Apropiat este strâns legat de existența unor profesioniști

ai ritualului care primiseră învăţătură, cum ar fi ghicitorii şi preoţii, a căror preocupare pentru puterea divină şi ordinea cosmică complică şi mai mult noţiunea noastră de literaritate.

În a treia şi ultima secţiune, mă voi baza pe observaţiile mele anterioare şi voi cerceta, ca studiu de caz, procedeul literar cunoscut sub numele de „joc de cuvinte" sau calambur. Pe baza unor dovezi comparative, voi susţine că unii oameni de litere din Israelul antic considerau jocul de cuvinte ca o tehnologie puternică, eficientă, capabilă să manipuleze realitatea.

Concepţia ontologică asupra cuvintelor

Încep cu bazele cosmologice. Este bine cunoscut faptul că literaturile din Orientul Apropiat antic considerau cuvintele, fie că erau scrise, fie rostite, ca fiind puternice, în mod inerent, esenţial, ori cel puţin potenţial. Georges Contenau a caracterizat puterea ilocuţionară a cuvintelor şi a textelor din Mesopotamia astfel: de vreme ce a şti şi a pronunţa numele unui obiect l-a înzestrat instantaneu cu realitate şi a creat putere asupra lui şi din moment ce gradul de cunoaştere şi, în consecinţă, nivelul de forţă/putere s-a consolidat prin tonul vocii cu care s-a rostit numele, scrierea, care era o consemnare permanentă a numelui, contribuia în mod natural la această foţă/putere, la fel ca gravura şi sculptura, deoarece ambele erau un mijloc de afirmare a cunoaşterii obiectului şi, prin urmare, de a exercita asupra acestuia puterea pe care o dădea cunoaşterea. O demonstraţie clasică a acestui concept apare în versetele de început ale relatării babiloniene a Creaţiei, unde autorul descrie lumea primordială a preexistenţei ca fiind o lume care nu a fost încă pusă în cuvinte.

1. Când cerurile de deasupra nu erau încă (de)numite *enuma elis la nabu samamu* 2. Şi nici pământului de dedesubt nu îi era dat nume *saplis ammatum suma la zakrat* (Enuma Elish I 1–2).

De vreme ce cuvintele rostite şi scrise erau înţelese ca putând să cuprindă şi să utilizeze puterea divină, grupul de elită al scribilor-cărturari (învăţaţi) păzea în mod natural această putere şi o considera un secret care nu era pentru neiniţiaţi.

Într-adevăr, cum se exprimau ei, scrierea nu era altceva decât „secretul cărturarilor şi al zeilor". Probabil din acest motiv nu avem termeni nativi pentru numeroasele procedee textuale pe care le-au folosit. La vârful elitei scribilor se aflau cărturarii/erudiţii, care se refereau la ei înşişi ca la verigi integrante dintr-un lanţ de transmisie care venea de la zei. Se spune chiar că unii maeştri scribi au transmis cunoştinţe direct din gura zeului care îi patrona, Ea, zeul înţelepciunii, magiei, muzicii şi meşteşugurilor.

Mai mult, în măsura în care scrierea era percepută ca o tehnologie a puterii, ea servea şi la stabilirea ordinii cosmice. Mai multe texte cuneiforme subliniază acest lucru referindu-se la arta scrierii ca la „legătura (cosmică) dintre toate" (*markas kullat*). Utilizarea scrisului pentru păstrarea ordinii cosmice este poate cel mai bine întruchipată în concepţia mesopotamiană a catastifelor divine sau „Tabletelor Vieţii", pe care se credea că zeii înscriu destinele oamenilor. Preocuparea pentru puterea performativă şi menţinerea ordinii cosmice explică formatul şi organizarea sutelor de compendii divinatorii şi de liste lexicale pe care le-au compus elitele scribale. Potrivit lui Mogens Trolle Larson, aceste texte reprezintă efortul de a „prezenta o imagine sistematică şi ordonată a lumii". Joan Goodnick Westenholz a remarcat, la fel, importanţa cosmologică a unor astfel de texte, menţionând că „la nivel intelectual, cunoscând organizarea lumii, era posibilă afectarea universului prin mijloace magice". O preocupare similară pentru eficacitatea prin intermediul divin şi controlul cosmic circumscrie şi concepţia egipteană a textului. După cum subliniază David O'Connor, arta şi scrisul erau [...] înzestrate cu puterea rituală şi magică de a transforma, literalmente, contextele (temple, morminte, palate şi altele) în locuri încărcate cosmic, care reflectă credinţa că activităţile desfăşurate în ele erau eficiente dincolo de tărâmul uman.

Mai mult decât atât, ca şi în Mesopotamia, preoţii egipteni credeau că vorbirea şi scrisul pot manipula universul şi, astfel, stabili ordinea cosmică. După cum afirmă David Frankfurter: [...] Scrisul şi preocupările scripturale egiptene erau tehnologia principală a unei elite scribale hierocratice care păstra şi punea în aplicare ritualuri - şi, prin extensie, însăşi ordinea cosmică - prin cuvântul scris.

De asemenea, egiptenii se refereau la scrierea hieroglifică în termenii *mdw ntr*, literal „cuvintele zeilor", iar arta scrisului era pentru ei o ocupaţie fără egal. Zeul cu cap de ibis, Thoth, căruia se credea că i se datorează inventarea scrisului, se spune că este „desăvârşit în vrăji / magie" (*mn hk*) şi „Domnul hieroglifelor" (*nb mdw ntr*). Uneori este înfăţişat scriind semnul hieroglific al penei, care reprezenta *maat* (*m t*), cuvânt care semnifică forţa cosmică a echilibrului prin care regii îşi păstrează tronurile şi justiţia învinge. Legătura dintre scriere şi *maat* subliniază în ce măsură îşi percepeau elitele scribale arta, întrucât priveşte menţinerea ordinii cosmice. O demonstraţie cât se poate de elocventă a puterii pe care o deţineau cuvintele scrise poate fi văzută în *Povestirea ptolemeică a lui Setne Khamwas*, în care o mumie reînviată descrie modul în care vrăjile scrise erau făcute eficiente chiar şi pentru analfabeţi. „Am citit o altă formulă pentru scris [...] deşi nu pot scrie. Vorbeam în legătură cu fratele meu mai mare Na-nefer-ka-ptah, care este un scrib bun şi un om foarte înţelept. El a făcut ca o foaie nouă de papirus să fie adusă înaintea lui. A notat fiecare cuvânt care se afla pe foaia de papirus, fără excepţie. A ars-o cu foc; el a topit-o în apă. A recunoscut că s-a dizolvat; a băut-o şi a ştiut ce se afla în ea". (Setne I col. 4 / 1–413)

Credința în puterea cuvintelor este atestată și în textele literare găsite în portul canaanit din Ugarit. Un exemplu de manual apare în Epopeea lui Baal, unde îl aflăm pe zeul meșter numit, dual, Kotharwa-Hasis, dând puteri, în manieră ritualică, armelor făurite de el, astfel încât zeul furtunii Baal să-l învingă pe Yamm, zeul mării. De o importanță specială este faptul că el înzestrează cu putere armele, numindu-le. Kothar a făcut două măciuci/buzdugane și le-a pronunțat numele:

Tu, numele tău este „Împingător” (*ygrs*).

Împingătorule, împinge (*grs*) Marea! Împinge (*grs*) Marea de pe tronul său, River, din scaunul stăpânirii sale. [iar peste al doilea buzdugan proclamă] Tu, numele tău este „Scoțător” (*aymr*) Scoțător, dă afară (*mr*) Marea! Dă afară (*mr*) Marea de pe tronul său, River, din scaunul stăpânirii sale [...] KTU 1.2 iv 11–13, 19–20 Împingător. Funcțiile celor două arme sunt întruchipate, încorporate în semnificația numelor lor, Împingător și Scoțător, iar Kothar le activează transformând numele lor în comenzi verbale. În descrierea lui Seth Sanders, „discursul direct al lui Kothar nu este performativ în virtutea convențiilor sociale, ci la un nivel superior: ca simplu limbaj divin care se pune singur în aplicare, discursul lui Kothar este performativ prin legea cosmică”. Capacitatea lui Kothar de a dărui putere unor elemente diverse prin vorbire este legată direct cu rolul său de zeu al magiei, muzicii și tehnicii/meșteșugurilor. În altă parte, în corpusul ugaritic, Kothar-wa-Hasis își demonstrează măiestria în metalurgie și arhitectură. Și el este descris ca un profet de inspirație divină. Kothar este magul tipic *kṯr ḥbrk*. Și Hasis este profețitorul tipic KTU 1.6 vi 49–50. Utilizarea limbajului de către Kothar, ca vehicul al forței performative, este și ea reprezentativă pentru o înțelegerea extinsă a cuvintelor. Întrucât teritoriul Israelului a servit, de-a lungul istoriei sale, ca un canal pentru influențele culturale dinspre Canaan și puterile dominante ale Mesopotamiei și Egiptului învecinate, ar fi, logic, de așteptat să găsim o concepție similară și în textele israelite. Potrivit lui Isaac Rabinowitz, chiar așa stăteau lucrurile, fiindcă autorul remarcă: [în Israelul antic] nu se presupunea doar că și cuvintele au proprietățile obiectelor materiale, dar ar putea fi concepute ca focare sau concentrații de putere dinamică.

În mod evident, ele erau considerate nu numai posibil de mișcat, ci și mobile, nu numai susceptibile de a fi acționate, dar și capabile să acționeze asupra altor entități în moduri care nu se limitează la comunicare, la producerea și punerea în mișcare a unor efecte, condiții, circumstanțe și stări. Legătura conceptuală între un cuvânt și un obiect fizic este reflectată cel mai clar în cuvântul ebraic dabar, care înseamnă „cuvânt”, dar și „lucru, obiect”. Înțelegerea faptului că vorbele rostite puteau întruchipa și puterea este reprezentată cel mai bine prin crearea universului de către Yhwh, în primul capitol al Genezei, în care naratorul ne spune: „Și Dumnezeu a spus: «Să fie lumină!»” (Facerea 1: 3). La fel ca mesopotamienii și egiptenii, israeliții atribuiau și ei scrierii un rol puternic din punct de vedere cosmologic. Se pot cita multe texte doveditoare, cum ar fi rolul pe care scrierea divină îl joacă în emiterea celor Zece Porunci (Ieșirea 31:18) sau textul ceresc/divin al lui Yhwh, în care păstrează numele celor fără de păcat (Exod 32: 32-33), ori blestemele preoțești care trebuie scrise pe un sul, dizolvate în apă și înghițite de o soție pentru a o testa dacă a fost infidelă (*Numerii* 5: 23-24) sau, desigur, numeroasele profeții pe care Yhwh le poruncește profeților săi să le consemneze în scris (de exemplu, Ieremia 36:18, 36: 27–28). Poate că una dintre cele mai bune demonstrații apare în *Numerii* 11, unde auzim cum Yhwh a dat o părticică din duhul lui Moise la șaptezeci de israeliți de frunte, astfel încât ei să îi poată ajuta pe oameni să poarte sarcinile lor. În această povestire, numele celor șaptezeci de bărbați sunt scrise pe o listă la Cortul întâlnirii, în afara taberei. După cum ne spune textul: acum doi bărbați au rămas în urmă în tabără, unul pe nume Eldad, al doilea Medad; dar, întrucât erau printre cei scriși (pe listă), duhul s-a odihnit asupra lor, chiar dacă nu ieșiseră din cort; deci au fost „posedați” profetic înăuntrul taberei. Apoi, un băiat a alergat și i-a spus lui Moise, zicând: „Eldad și Medad profețesc în tabără” (*Numerii* 11: 26–27). Acest text ilustrează faptul că numele scrise ale celor șaptezeci de oameni au fost suficiente pentru a aduce spiritul profeției. Oamenii se așteptau ca profeția să aibă loc aproape de cortul întâlnirii, și nu în interiorul taberei. Am putea înmulți lista unor astfel de referiri, dar cele de mai sus ar trebui să fie de ajuns ca să demonstreze că vorbirea și scrierea în Orientul Apropiat antic puteau fi percepute ca acte de putere cosmologică. Această concepție asupra cuvintelor ar părea un punct de plecare necesar pentru înțelegerea naturii percepute a limbii, a scrisului și a textului din Biblia ebraică. Cu toate acestea, ea este foarte rar integrată în studiile culturii scribale sau asupra producției de texte și, chiar mai rar, în studiile despre arta literară. Mai mult decât atât, nu este întâmplător faptul că puterea iluzionară a cuvintelor era strâns legată de zeii tehnicilor/meșteșugurilor. Să ne amintim că, în Mesopotamia, ea era asociată cu Ea, în Egipt, cu Thoth, și în Ugarit, cu Kothar-wa-Hasis - fiecare posedând abilitatea și măiestria magiei și meșteșugurilor. Legătura cu acești zei oferă dovezi suplimentare că anticii concepeau meșteșugul literar ca o tehnică prin care se putea influența realitatea. Susțin că un astfel de context trebuie să influențeze și felul în care înțelegem procedeele specifice.

Contextul social pentru producerea de texte literare

Contextul social pentru producerea de texte literare în Orientul Apropiat antic era, de asemenea, îndeaproape asociat cu ritualul performativ și cu

practicile mantice/divinatorii. În Mesopotamia, rolul central pe care îl jucau prorocitorii și magii profesioniști în producerea și diseminarea de texte literare ar trebui să pună sub semnul întrebării modul în care înțelegem „literatura” mesopotamiană și procedeele sale. Cel puțin de pe la aproximativ 1500 î.e.n., dar și mai târziu, un erudit maestru, fie că funcționa ca autor în sensul modern, fie doar ca redactor, era responsabil cu transmiterea unei game largi de texte, incluzând gama completă de înțelepciune divinatorie, inclusiv cititul viitorului, texte medicale, incantații, rugăciuni și o varietate de mituri. El era perceput ca transmițând tradiții orale și textuale direct de la zei. Prin urmare, pentru a înțelege funcția procedeelor literare din Mesopotamia, trebuie să punem în prim-plan acest context. Poate că niciun text mesopotamian nu demonstrează mai bine suprapunerea dintre lumile practicii mantice și producția literară precum celebra epopee a lui Ghilgamesh. Un interes deosebit suscită faptul că epopeea a fost redactată și îmbogățită de un preot kalu pe nume Sîn-leqi-uninni. Cunoștințele noastre despre această persoană sunt, din păcate, reduse. Cu toate acestea, cunoaștem că, prin profesia sa (Paul-Alain Beaulieu, „Descendenții lui Sîn-leqi-unninni”, în Assyriologica et Semitica: Festschrift für Joachim Oelsner anlässlich seines 65. Geburtstages am 18. Februar 1997), el reprezenta culmea gândirii intelectuale și ezoterice mesopotamiene, care cuprindea măiestria în astronomie, astrologie, matematică, istorie mitică, magie, profeție/divinare și ritual. Preoții kalu erau adevărații *polimați* în Mesopotamia antică. Erau un grup extrem de interdisciplinar, ale cărui numeroase domenii de cuoaștere expertă erau subsumate etichetei de „înțelepciune”. Așa cum am mai scris, când se citește prin prisma profesiei de preoți kalu, *Epopeea lui Ghilgamesh* lasă să se vadă semnele erudiției și ideologiei acestui meșteșug.

Având în vedere acest context, este dificil să ne gândim la epopee ca la literatură ca atare, lipsită de detalii și funcții performative. Într-adevăr, asirologii au observat de multă vreme o relație strânsă între ritualul mesopotamian și repunerea în scenă mitologică, precum și utilizarea unor referințe mitologice în textele rituale și divinatorii. Mai de curând, au început să pună sub semnul întrebării măsura în care tradițiile literare și mitologice mesopotamiene au dobândit o funcție performativă. Deoarece interesele mantice au jucat un rol central în crearea, transmiterea și redarea tradițiilor literare, este plauzibil să ne gândim că atunci când maeștrii scribali și-au transmis înțelepciunea lor mitologică, recitarea conținutului său constituia o demonstrație, dacă nu chiar activare, a puterii sale performative. Obținem o perspectivă suplimentară asupra dimensiunii performative a textelor literare antice, apelând la opera istoricilor religiei, care au început să pună întrebări similare cu privire la puterea performativă a narațiunii. Un exemplu reprezentativ este studiul lui Frankfurter despre istoriolele egiptene. O istoriolă este o poveste scurtă încorporată într-un text magic care oferă o prioritate mitică pentru a face ca un farmec să fie eficient din punct de vedere magic. Frankfurter explică cum funcționează acest lucru în definiția proprie a „puterii narative”. [Puterea narativă este]: o „putere” intrinsecă oricărei narațiuni, oricărei povești, rostită într-un context ritualic, ca și ideea că simpla relatare a anumitor povești le situează sau direcționează puterea „narativă” către această lume. Egiptologii au cunoscut intim de mult acest concept al narațiunii, deoarece ritualul egiptean antic implica în mod tradițional recitarea narațiunilor mitice ca un fel de praxis instrumental, dar și pentru că egiptenii aveau un sentiment extrem de nuanțat al puterii cuvântului rostit. Deși textele lui Frankfurter au funcționat în diferite matrici sociale și culturale, o mare parte din definiția sa este aplicabilă corpusului mitologic mesopotamian. Să luăm în considerare, de exemplu, povestea creației babiloniene *Enuma Elish*, ale cărei tablete povestesc crearea cosmosului și oferă o ierarhie a ființelor. Această narațiune conține și o citare a evenimentelor și a actelor/acțiunilor efectuate în timpul cosmogonic și, astfel, am putea să o înțelegem ca activându-și puterea performativă prin stabilirea priorității și a paradigmei. Poate că ar trebui să o concepem ca devenind dinamic reală în contextul ritual al recitării. În Egipt, contextul social pentru producerea de texte literare era situat, de asemenea, în ritual, căci alfabetizarea avansată era exclusiv rezervată tagmei preoțești. Nu există nici o îndoială că recitarea de texte egiptene pe care le clasificăm astăzi drept „literare” avea o importanță cosmologică. Exemple evidente, cum ar fi textele Piramidei și textele din sicrie, ca și Cartea Morților, aveau ca scop asigurarea unui loc în viața de apoi pentru răposat. Când recitau aceste texte, preoții egipteni credeau că nu doar descriu călătoria, ci că o făceau să aibă loc; ei participau la timpul cosmogonic. La fel se poate spune și despre multe alte texte pe care le găsim acum în antologiile literaturii egiptene. De exemplu, *Povestea celor doi frați* a fost înțeleasă ca o alegorie cosmică complexă ale cărei personaje personifică zeități. *Povestea marinarului naufragiat* este considerată de cei mai mulți experți ca un produs distinctiv/emblematic al literaturii egiptene. Cu toate acestea, John Baines a susținut că noi am citit-o ca pe o piesă didactică ce vorbea direct despre ideologia ezoterică a cultului solar. El sugerează că până și forma sa compozițională circulară întruchipează și interpretează ori pune în fapt natura ciclică a cosmosului. Ficțiunea autobiografică cunoscută sub numele de *Povestea lui Sinuhe* este, la fel, considerată una dintre cele mai frumoase bucăți din literatura egipteană. Totuși, și ea a fost înțeleasă ca o alegorie având o dimensiune cosmică.

Călătoria întreprinsă de personajul său principal, din Egipt în Canaan și înapoi, ne duce cu gândul la tema



și limbajul textelor cultice care ritualizează moartea și intrarea în viața de apoi. Într-adevăr, există puține texte literare egiptene care nu au fost cercetate pentru a li se descoperi semnificațiile cultice și cosmologice, deoarece contextul social pentru producția de texte în Egipt era preoția. În Ugarit, dovezile legate de producerea și difuzarea de texte literare sunt conforme și cu acest tipar. Textele literare descoperite acolo, cum ar fi epopeile lui Baal, Aqhat, Keret și Refaim, erau toate duse și ținute în casa pesonală a marelui preot, între templele lui Baal și Dagan. De fapt, un colofon cu inscripții anexat la sfârșitul Epopeii lui Baal ne spune că textul a fost scris de un scrib care este descris astfel: [Scribul] este Ilimilku din Shuban, spr. ilmlk. sbny discipol al lui Attenu divinatorul, lmd. ATN. prln șef al preoților, rb.khnm șef al păstorilor, rb.nqdm (și) secretar al Niqmaddu, t y. nqmd regele din Ugarit mlk.ugrt KTU 1.6 54–58. Colofonul nu lasă nici o îndoială că, la fel ca și în Mesopotamia, divinatorii cu funcții preoțești jucau roluri centrale în crearea și transmiterea textelor literare. Într-adevăr, așa cum a arătat Olof Pedersén, cam între anii 1.500 și 300 î.e.n., marea majoritate a textelor mesopotamiene și ugaritice pe care le-am putea astăzi eticheta drept literare, cum ar fi rugăciunile, bocetele/lamentările, miturile, textele de înțelepciune și epopeile, precum și cele pe care le-am putea eticheta drept erudite, cum ar fi listele lexicale și gramaticale, rapoartele astrologice, augurii și texte medicale, au fost găsite în bibliotecile templelor sau în arhivele private deținute de preoți și divinatori. Textele mai banale, cum ar fi scrisori, tratate, consemnări ale împrumuturilor și impozitelor, cronici și liste de angajați și provizii, au fost de obicei găsite în arhivele palatului sau în cele ale funcționarilor privați. Din păcate, se știe mult mai puțin despre contextul social și cultural al producerii de texte literare în Israelul antic. Deși plecăm de la ideea și ipoteza destul de clară a unui rol anume al manticii în crearea textelor profetice ale Bibliei, suntem mai puțin siguri că se poate presupune ideea unui astfel de context pentru producerea de narațiuni și alte texte non-profetice. Cu toate acestea, din moment ce textele biblice conțin aceleași procedee găsite în alte texte literare din Orientul Apropiat și din moment ce evidențiază o concepție despre vorbire și scriere aflată cam la același nivel cu dogma mesopotamiană, egipteană și canaanită, este plauzibil să credem că preoția chiar a avut de jucat un rol în producerea de texte literare non-profetice, chit că un astfel de rol era susținut financiar de stat. Această concluzie sporește argumentele în favoarea concepției lui Karel Van der Toorn, conform căreia ar trebui să vedem templul din Ierusalim drept locul central al elitei scribale, a cărei perioadă principală de colectare, copiere și transmitere s-a situat aproximativ între anii 500 și 200 î.e.n. După cum concluzionează: Afilierea la templu a școlii scribale [...] este deosebit de importantă, având în vedere rolul școlii ca centru al producției de texte. În Orientul Apropiat antic, bărbații care îi învățau pe alții să citească texte erau tot cei care scriau texte. În tot Orientul Apropiat, școlile nu erau doar centre de transmitere a textului, ci și de compunere a lui. Deși cărturarii templului din Israel erau responsabili pentru predarea meșteșugului scribal, ei erau și cei care au creat cea mai mare parte a literaturii biblice.

Până în acest punct, am susţinut că, pentru a înţelege meşteşugul literar israelit antic, trebuie să recunoaştem importanţa a doi factori, de obicei neintegraţi în studiul literaturii biblice. Primul este o concepţie despre cuvinte şi texte ca tehnologii puternice, capabile să manipuleze realitatea. Al doilea este un context social bine evidenţiat, care plasează producţia literară în mâinile manticilor, divinatorilor şi / sau preoţilor, care se vedeau pe ei înşişi ca receptori, emiţători şi vehicule ale cuvântului divin.

Problema procedeelor „literare". Chestiunea „jocului de cuvinte"

Având în vedere aceşti factori, aş dori să cercetez din nou unul dintre procedeele literare ale Bibliei ebraice. Mai exact, mă voi concentra asupra procedeului denumit în mod obişnuit calambur sau „joc de cuvinte", care prezintă în esenţă două tipuri de bază: polisemia şi paronomasia. „Polisemia" se referă la procedeele care implică multiple semnificaţii într-un singur context, iar „paronomasia", la procedeele care implică sunete care funcţionează dincolo de diviziunile dintre cuvinte şi care implică o neasemănare de sens. Jocul de cuvinte a fost observat de mult în textele biblice. Primii rabini l-au numit „limbă care cade asupra limbii" (Gen. Rab. 18: 6, 31: 8). Deşi lipseşte încă un studiu complet asupra acestui subiect, ar fi corect să spunem că specialiştii din domeniu, cu puţine excepţii, au înţeles procedeul ca fiind unul de stil şi de creativitate retorică. În studiul său acum clasic, scris în 1893, Immanuel Casanowicz a caracterizat paronomasia astfel: „Paronomasia în Vechiul Testament este, ca toate celelalte metode de înfrumuseţare a vorbirii, un element de stil superior, adică element al dicţiei poetice şi profetice. În cărţile istorice, cu excepţia pasajelor poetice încorporate în ele şi jocurilor de cuvine despre etimologia numelor proprii, cazurile în care apare sunt extrem de puţine. Mai mereu este doar un element de dicţie întâmplător, nu unul organic. Stilul poetic ebraic diferă prea puţin de cel retoric; ambele au în comun toate particularităţile care le deosebesc de stilul inferior". Deşi savanţii de epocă mai recentă evită de obicei să impună o valoare mai mare sau mai mică asupra jocului de cuvinte din Biblie, percepţia funcţiei sale ca procedeu de stil şi retorică rămâne concepţia dominantă. Să se compare acest lucru cu discuţia lui Raymond Faulkner despre procedeul acesta în textele egiptene. Sub titulatura „Puterea magică a jocului de cuvinte", Faulkner afirmă: Întrucât cuvintele erau o categorie majoră de imagini pentru egipteni, se credea că manipularea sunetelor sau a semnelor unui cuvânt afectează obiectul pe care îl reprezenta. Scopul unui astfel de joc de cuvinte, deci paronomasia, era mult mai mult decât crearea de incantaţii cu sunete misterioase. [...] Jocul de cuvinte era o metodă importantă de conectare a tărâmului pământesc cu lumea zeilor".

Calamburul la egipteni pare nerafinat, dar calambururile nu erau menite să amuze. Ele creau o concentrare alternativă care putea să devieze puterea dintr-un cuvânt. Tot aşa, Antonio Loprieno vede jocul de cuvinte la egipteni ca un procedeu performativ, unul care era perceput ca fiind capabil să manipuleze cosmosul şi în acelaşi timp servea ca metodă de „clasificare ştiinţifică a lumii şi a entităţilor sale". A se vedea, de exemplu, următoarele augurii egiptene prin vis. Aici citim că, dacă cineva visează [...] că taie un taur cu propria mână, (înseamnă că) adversarul său (propriu) va fi ucis. [...] Aici semnul hieroglific pentru bovin (adică /) este citit ca „taur". Cu toate acestea, el formează o asociere lexicală cu cuvântul smi, care înseamnă „omorât", deoarece ultimul cuvânt poate însemna „taur sălbatic" şi chiar ia drept determinant gliful bovin (adică / sau). A se vedea şi textele sicrielor egiptene în care se proclamă Domnul Egiptean al tuturor: „Am făcut omenirea din lacrimi" (vraja 1130, § 465a). Aici cuvântul „omenire" răsună în cuvântul „lacrimi". Paronomasia creează o legătură creatoare şi astfel leagă esenţele substanţei divine a creaţiei şi a muritorilor creaţi, în timp ce clasifică şi locul omenirii în cosmos. Înţelegerea jocului de cuvinte în rândul savanţilor mesopotamieni este foarte asemănătoare, cum se ilustrează în Comentariul lui Sheldon Greaves: [...] Jocul de cuvinte a fost gândit să joace un rol activ în magie, valorificând legătura care se credea că există între cuvântul pentru un obiect şi obiectul însuşi. În termeni practici, acest lucru înseamnă că, dacă magul poate folosi un verb sau un obiect în incantaţia care face un calambur cu obiectul sau starea pe care încearcă să o schimbe, asocierea creează o legătură cu acel obiect care va obţine rezultatul dorit. Două augurii babiloniene ilustrează bine acest lucru. Primul este un augur prin vis. Dacă un om visează o călătorie la Idran (id-ra-an), (înseamnă) se va elibera de o crimă (A-ra-an).

Aici, semnul cuneiform id poate păstra şi valoarea Á, care permite divinatorului să citească toponimul Idran ca pe cuvântul aran, care înseamnă „crimă". Al doilea augur derivă din practica extispicului, citirea unor caracteristici anormale pe ficatul un animal. Când lobul este ca grafemul (numit) kaskas, atunci (zeul furtunii) Adad va inunda (cu ploaie). Aici numele semnului cuneiform kaskas sugerează divinatorului cuvântul kaskassu, ce înseamnă „atotputernic", care este un epitet folosit pentru zeul furtunii Adad. Aceste texte auguriale ilustrează faptul că utilizarea jocului de cuvinte nu marca stilul elevat, ci servea mai degrabă pentru a înţelege semnul divin. De vreme ce cuvintele erau locusuri ale puterii divine, un auguriu ambiguu exprimat în cuvinte reprezenta, în mod natural, o formă de putere potenţial neînfrânată. Interpretările calambureşti limitează această putere prin restrângerea parametrilor interpretării unui augur. Acum, acesta nu poate să

însemne orice, ci doar un singur lucru. Prin urmare, utilizarea jocului de cuvinte constituie un act de putere. Mai mult decât atât, ghicitorii nu manipulau doar cuvintele, ci și comportamentul și credința. Prin desfășurarea unor calambururi performative, ei determinau soarta unei persoane. La un nivel anumit, prin urmare, trebuie să vedem funcția tehnicii calamburești ca o formă de control social și cosmic. Mai mult decât atât, este important să ne dăm seama că actele de divinație constituie și acte de judecată divină. Nu numai că divinatorii foloseau cuvântul purussu, „decizie legală" sau „verdict", pentru a face referire la predicția prin augurii, dar, așa cum a arătat Francesca Rochberg, textele divinatorii au în comun cu codurile legale formula dacă x, atunci y. Prin urmare, cum am conchis undeva: [...] În acest context juridic performativ, jocurile de cuvinte care leagă auguriile de interpretările lor constituie vehicule pentru demonstrarea și justificarea judecății divine. Ele sunt argumente juridice persuasive bazate pe analogie care stabilesc precedentul. În măsura în care subliniază legătura dintre semn și prezicerea lui, acestea ilustrează principiul și procesul *lex talionis*, „legea pedepsei meritate". Astfel, calambururile nu numai că afirmă principii teologice și juridice, ci le și întruchipează; și este mai mult performativ decât literar, din moment ce cuvintele indexează puterea, iar impactul acustic este doar rezultatul funcției unui calambur. Deoarece literații care au compus compendiul auguriilor au creat și texte literare, jocurile lor de cuvinte din cel de-al doilea corpus funcționează, în mod similar, ca indici de putere transformatoare și vehicule ale judecății divine. Pentru a ilustra în continuare, mă voi referi la Epopeea lui Ghilgamesh, în care îl auzim pe zeul Ea instruindu-l pe Utnapiștim, babilonianul Noe, ce să le spună oamenilor când îl văd construind o arcă. Întrucât mai târziu aflăm că acest mesaj a venit sub forma unui vis, mesajul zeului constituie un semn augurial. Conform textului, Ea îl învață să spună: El (Ea) vă va oferi abundență (sau un torent) [...] eli kâsunu usaznanakunusi nuhsamma [...] Dimineața, prăjituri (kukku), [ina ser] kukki [...] Și seara, El va da (sau va ploua) o „ploaie" de grâu (kibatu). ina lilati usaznanakunusi samutu kibati, Epopeea lui Ghilgamesh XI, 43–47. Pentru erudit, aici există un mesaj ascuns. Cuvintele „prăjituri" (kukku) și „grâu" (kibatu) pot fi citite ca „întuneric" (kukku) și „greutate" (kibittu). Mai mult decât atât, verbul zananu poate însemna „a da mâncare" sau „a ploua", și cuvântul nuhsu, „abundență", se poate referi la „producție agricolă" sau „ape inundante". Astfel, într-o afirmație, zeul magiei și al meșteșugului ascunde intențiile sale reale și se bazează pe înțelepciunea lui Utnapiștim pentru a decoda semnele din misiva divină a lui Ea.

După cum arată exemplele menționate anterior, jocul de cuvinte din Orientul Apropiat antic nu era înțeles ca o caracteristică a stilului literar și a inflamării retorice. O astfel de viziune nu respectă concepția ontologică a cuvintelor și textului ca vehicule ale puterii sau contextul social pentru producerea de texte literare. Într-adevăr, este mai potrivit să ne gândim la jocul de cuvinte ca la o tehnologie a puterii și ca la un vehicul pentru adoptarea judecății divine. Susțin că o examinare atentă a jocului de cuvinte din Biblia ebraică sugerează că israeliții au folosit procedeul în scopuri similare. Două texte biblice îmi vor ilustra punctul de vedere, deși aș putea cita multe altele. 1. Acum, întreaga lume avea o limbă și o vorbire comună. 2. Cum se deplasau oamenii spre est, au găsit o câmpie în Shinar și s-au stabilit acolo. 3. Și-au spus unul altuia: „Vino, hai să facem cărămizi (nilbena h lebenîm), în loc de piatră, și smoală, în loc de mortar. 4. Apoi au spus: „Vino, hai să construim noi înșine un oraș, cu un turn care să ajungă până la ceruri, astfel încât să ne putem face un nume și să nu fim împrăștiați pe fața întregului pământ. 5. Dar Yhwh a coborât să vadă orașul și turnul pe care le construiau fiii omenirii. 6. Yhwh a spus: „Dacă, fiind ei un singur popor care vorbește aceeași limbă, ei au început să facă acest lucru, atunci nimic din ceea ce intenționează să facă nu le va fi imposibil. 7. „Vino, hai să coborâm și să încurcăm limba lor, astfel încât să nu se înțeleagă unii pe alții". 8. Deci Yhwh i-a împrăștiat de acolo pe tot pământul și s-au oprit din zidit [...] orașul. 9. Acesta este motivul pentru care a fost numit Babel (babel), pentru că acolo Yhwh a încurcat / amestecat (balal) limba întregii lumi. De acolo, i-a împrăștiat pe fața întregului pământ. Pasajul conține mai multe cazuri de paronomasie, care pregătesc terenul pentru manipulare lingvistică și inversie. În special, să se rețină afirmația naratorului din versetul 3, potrivit căreia babilonienii și-au construit structura cu cărămidă, în loc de piatră, și cu smoală, în loc de mortar. Înlocuirea unui element cu altul se materializează prin jocul de cuvinte. În acest caz, exprimarea „hai să facem cărămizi" este pusă în contrast cu „piatră", iar „smoală/gudron" înlocuiește „mortar". Departe de a fi simple înflorituri, aceste calambururi caracterizează materialele de construcție ca fiind inversul practicii normative israelite, deci ca aberații la adresa ordinii cosmice.

Pentru actul lor de *hybris* (nesocotire a voinței divine), fiindcă au încercat să își facă un nume de fală, babilonienii primesc o judecată, care este din nou realizată prin paronomasie. În versetul 7, forța performativă a cuvintelor lui Yhwh, „lăsați-ne să amestecăm", manipulează chiar literele conținute în declarația inițială a babilonienilor, „să facem cărămizi". Într-adevăr, puterea transformării lingvistice a lui Dumnezeu este subliniată la sfârșitul poveștii, atunci când naratorul explică: „De aceea i-a dat numele „Babel" (babel), pentru că acolo Yhwh a încurcat/amestecat (balal) limba/limbile întregului pământ" (Facerea 11: 9). De fapt, Dumnezeu a modificat esența și destinul Babilonului prin simpla manipulare a literelor din numele lui. Deoarece calambururile din text asociază faptele Babilonului direct cu judecata lui Yhwh, ele întruchipează din nou conceptul juridic și teologic de *lex*

talionis. Profeția lui Ieremia împotriva Babilonului (*Ieremia* 51: 34–37) va fi demonstrația mea finală referitor la puterea performativă a jocului de cuvinte.

Ne regăsim, din nou, într-un context juridic, așa cum arată clar versetele: 34. Nebucadnețar, regele Babilonului, ne-a devorat: Ne-a aruncat în dezordine; a făcut din noi un vas gol. Ca șarpele primordial, el ne-a înghițit și și-a umplut stomacul cu delicatesele noastre, apoi ne-a aruncat/scuipat. 35. „Fie ca nedreptatea și urgia făcută nouă și copiilor noștri să fie asupra Babilonului (Babel)”, spun locuitorii din Sion. 36. „Fie ca sângele nostru să fie asupra celor care locuiesc în țara Babilonului (Babel)”, spune Ierusalimul. 37. „Vedeți, vă voi apăra cauza și vă voi răzbuna; îi voi usca marea ei și voi face fântâna ei să se usuce. Babilonul va deveni un morman de moloz, un bârlog de șacali (tannîm), un obiect de groază și șuierat, fără locuitori”. În această profeție, Ieremia invocă mai multe forme de polisemie și paronomasie pentru a afecta schimbarea abruptă a sorții Babilonului. Primul cuvânt este gallîm, un termen polisemantic care poate însemna „valuri de apă” sau „morman de moloz”. De vreme ce Dumnezeu a spus doar că va seca apele Babilonului, gallîm sugerează mai întâi sensul „valuri”. Abia când auzim restul pasajului și referirea la pustiu, ne dăm seama că trebuie să însemne „morman de moloz”. În esență, profeția a transformat abundența de „ape” a Babilonului în „moloz” pur și simplu, schimbând contextul lingvistic al unui singur cuvânt – transformarea survine în recitare. O a doua utilizare a calamburului transformator este cuvântul tannîm, „șacali”, în versetul 37. Puțin înainte de aceasta, în versetul 34, el l-a descris pe rege ca fiind tannîn, adică, „șarpele primordial al haosului”. Prin modificarea unei consoane, profetul a transformat șarpele haosului într-un bârlog pentru șacali. Profeția continuă cu un limbaj performativ care leagă „Babilonul” (adică, Babel) de actul de înghițire, versetul 34. Aceste cuvinte au ecou, ulterior, din nou, în versetul 44, în care Yhwh emite decrete. Popoarele nu vor mai curge înspre el, iar zidul Babilonului va cădea. Aici cuvintele „în Babilon”, „înghițit” și zeul „Bel” amintesc de dragonul primordial, care înghițise Ierusalimul și, în acest fel, ele leagă faptele Babilonului cu pedeapsa sa. Observați și cum cuvintele „nu vor mai curge” ne amintesc de uscarea mării și a fântânilor din versetul 37 și de folosirea cu efect de calambur a lui gallîm. Limbajul referențial întruchipează, din nou, mijloacele prin care este activat principiul *lex talionis*. Schimbarea în cursul sorții, prin puterea performativă a cuvintelor, atinge un punct culminant în versetul 41, printr-un cifru Atbash.

Un Atbash are loc atunci când se schimbă prima literă a alfabetului cu ultima, a doua cu penultima, a treia cu antepenultima etc. Inversia alfabetică are ca rezultat transformarea numelui „Babilon” în „sheshak”, un cuvânt lipsit de semnificație și deci fără esență sau destin. Yhwh a transformat-o într-un „morman” de litere.



Constantin MANEA

În acest eseu, am susținut că pentru a înțelege meșteșugul literar israelit antic trebuie să recunoaștem importanța a doi factori. Primul este o concepție a cuvintelor și textelor ca tehnici puternice, capabile să manipuleze realitatea și să activeze judecata divină. Al doilea este un context social care plasează producția literară în mâinile manticilor, ghicitori și/sau preoți.

Deși am folosit câteva cazuri de calambur pentru a ilustra modul în care procedeele textuale funcționau dincolo de tărâmul literar și retoric, probele pe care le-am adus pun în discuție, în mod firesc, presupusele funcții „literare” ale altor procedee adesea catalogate ca fiind elemente ale stilului. De exemplu, este oare posibil ca metaforele și comparațiile să servească drept tehnici performative pentru a lega esența unui lucru cu altul, așa cum se întâmplă în vechile incantații din Orientul Apropiat? Este posibil să înțelegem repetiția ca mai mult decât o simplă trăsătură de accentuare a persuasiunii? Oare repetarea a servit poate, așa cum se întâmplă în textele magice antice, drept mijloc de legitimare și consolidare a puterii rostirii? Dar cum e situația așa-numitelor procedee compoziționale, cum ar fi chiasmul, paralelismul și structura inelară? Erau oare și ele percepute ca având mai mult decât un singur scop prozodic sau de organizare? Deoarece apar adesea în poezii intonate și însoțite de muzică, ar fi putut ele să funcționeze nu doar pentru a exprima numenicul, ci însăși muzica, pentru a o invoca? Deși s-ar putea ca preocuparea pentru puterea performativă să nu stea la baza tuturor procedeelor textuale care sunt de obicei considerate literare, cred că avem motive întemeiate să ne gândim la acest lucru.

Traducere din limba engleză de
Constantin MANEA

Virgil DIACONU

Pajura albă

Nici nu terminasem psalmii, când în cortul meu a intrat Ar-Kadan, mai marele peste oaste. Durerea de pe chipul său nu avea nevoie de cuvinte, şi de aceea am vorbit întâi eu:

- Când fecioara ta a venit la mine, s-a aruncat în genunchi şi mi-a cerut să-i aflu sorţii în duhuri şi semne. O fi crezut pesemne că sunt din tagma ghicitorilor sau a necuraţilor care fac vrăji şi vorbesc cu spiritele, deşi – martor mi-e Domnul – eu nu am călcat nicicând pe urmele lor. Căci duhul lui Dumnezeu este mai puternic, iar dacă mi se dezvăluie câte ceva, numai prin voia Sa mi se dezvăluie. Acest lucru îl vei înţelege şi tu, dacă vei asculta visul pe care Domnul mi l-a trimis cu o noapte înainte de sosirea fiicei tale. Şi poate că înţelegând cele întâmplate în vis, vei scoate din inima ta spinul care te chinuieşte.

Se făcea că eram în pustiu, departe de corturi, şi că acolo Satana tocmai se pregătea să-i sacrifice lui Azrael, îngerul morţii, o pajură pe care am văzut-o ca fiind albă şi neasemuită. Atunci m-am rugat fierbinte Domnului, căci în puterea Sa stau toate, văzute şi nevăzute. Şi Domnul a trimis unul dintre îngerii lui strălucitori, iar Satana s-a prefăcut într-o ceaţă repede risipită de vânt. Pajura s-a ridicat în văzduh, apoi i s-a aşezat îngerului pe umăr.

Toate acestea s-au petrecut în vis, iar ele ar fi rămas fără înţeles până astăzi, dacă fecioara ta nu mi s-ar fi aruncat tocmai în dimineaţa acelei zile la picioare. Atunci i-am spus:

- Ştiu că îngerul morţii te cutreieră clipă de clipă şi că un duh necurat îţi şopteşte să te amesteci cu morţii. N-ai teamă! Va veni la tine un om. Nici tânăr, nici bătrân nu va fi, nici ştiut de oamenii locului. Tu nu-i vei desluşi chipul, căci el va fi o lumină. El îţi va umple sufletul, îmbrăţişarea lui te va pierde. Şi îngerul spaimelor te va părăsi. Numai de un lucru ai grijă: de lumina chipului său să nu te atingi, nici cine este străinul să nu întrebi! Căci dacă vei face aceasta, vei muri negreşit.

Aşa i-am spus. Iar tu vii acum să mă cerţi. Dar cumpăneşte! Şi dacă vei cumpăni drept, mă vei învinui poate că i-am dezvelit, înainte de vreme, firul sorţii. Însă sorţii şi i-a ales singură.

Atingerea cerului

În *Cosmogonia lui Berosos* stă scris că, după facerea lumii şi a omului, Creatorul a ridicat un copac nemuritor, ale cărui ramuri atingeau cerul. Tot acolo se spune că acest copac este scara sau poarta dintre cer şi pământ şi că el, copacul-poartă, îi este destinat omului.

Dacă acest copac este poarta dintre cer și pământ, ce ne-ar împiedica atunci ca, urcându-ne pe ramurile lui, să atingem cerul?, s-au întrebat câţiva curajoşi. Şi în temeiul gândului abia încolţit, nu puţini au fost aceia care au încercat să se strecoare printre ramuri, în căutarea cerului sau a Strălucitei Feţe. Însă copacul viu își strângea de fiecare dată braţele, aproape sugrumându-i pe îndrăzneţi.

Cosmogonia lui Berosos, care afirma despre copac că este poarta spre cer, a fost atacată de o serie întreagă de teologi. Astfel, Eudoxos din Tarna susţine că existenţa arborelui nemuritor este imposibilă, pentru că în lumea muritoare nu poate să existe o fiinţă nemuritoare. Dacă noi acceptăm că un copac este nemuritor, înseamnă că îl ridicăm pe acesta la rangul divinității, fapt imposibil de acceptat, pentru că divinitatea este unică. Aşadar, două fiinţe nemuritoare, arborele şi divinitatea, nu pot exista.

Acelaşi Eudoxos mai afirmă că divinitatea nu ar îngădui niciodată pe cineva care să-i violeze sălaşul. Dacă Strălucita Faţă a despărţit cerurile de pământ, ea a făcut acest lucru tocmai pentru a se separa, în veci, de toată creaţia Sa.

Cu toate acestea, eu nu cred că divinitatea a creat vreodată ceva la întâmplare. Simpla existenţă a arborelui nemuritor ne spune că el este chiar scara lăsată de Domnul, menită să ne conducă spre cer. Iar dacă arborele îşi închide totuşi ramurile, sugrumându-i pe cei îndrăzneţi, înseamnă că noi nu am găsit încă o cale de a-l îmblânzi şi de a atinge, prin el, cerul.

Atunci m-am gândit că arborele divin poate fi îmblânzit cu un cântec. Şi numai ce m-a fulgerat acest gând, că m-am şi cutremurat tare, iar cântecul şi glasurile zeieşti au curs pe gura mea firesc, precum fumul jertfei. Las acest pergament celui care vine, la gândul că el va fi mai puţin uimit decât sunteţi, nemaigăsindu-mă printre voi...

De Ziua Eminescului *sau* „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată...”

Mi-am amintit, în fine, în dimineaţa aceasta, forma originală a mitului păsării phoenix, mit pe care l-am citit pe la 25 de ani într-un articol mitologic scris de către C.G. Jung și Karoly Kerenyi, tradus de cineva pe câteva coli și bătut la mașina de scris... De menționat că articolul cu pricina nu era tocmai despre „pasărea phoenix”, ci despre simbolistica movilei..., care avea conotații sexuale, dacă nu mă înșel.

În fine, eu nu am reținut decât ceea ce m-a impresionat mai puternic, și anume poemul de mai jos, care fiind redat din memorie după atâția ani, în mod sigur că nu este identic cu originalul. Oare îl voi găsi vreodată? Sper însă că până și această redare aproximativă a poemului Phoenix, de mai jos, este capabilă să pună în pagină o stare de spirit.

Phoenix

Se află în Orient un ținut fericit,
unde trăiește pasărea neștiută,
phoenix cel mic.
Tatăl ei este focul,
mama ei este flacăra din care prinde viață.
Ca să se nască, ea trebuie să moară.
Ea este phoenix cel mic.
Abia adormită în cenușă,
din propria cenușă se ridică
pasărea neștiută, phoenix cel mic.
Focul îi este tată și mamă,
ca să se nască, ea trebuie să moară.

15 ianuarie 2020

DUMITRU RADU POPESCU – 85

Neobarocul transmodern (1)



În „haosmosul” naratologic şi teatral, dar şi ideatic, dacă luăm în atenţie şi eseistica, sunt critici care au văzut în D.R. Popescu un şaizecist care produce postmodernism *avant la lettre*. Nu e vorba de un caz aparte, fiindcă depistări în acelaşi sens s-au făcut şi-n ce-i priveşte pe Nichita Stănescu, pe Marin Sorescu, pe basarabeanul Victor Teleucă ş.a., dar şi mai înainte – la G. Bacovia, Urmuz, I.L. Caragiale. Aici intră în discuţie „complexele de cultură” străbătute de evaluatori. Exegeza „dereistă” abundă în comparatism livresc intertextual, scos în evidenţă şi de proaspăta carte a Loredanei Tuchilă (**2**), în capitolul introductiv, *Dumitru Radu Popescu între scriitorii români şi universali.* Un



subcapitol se intitulează, grăitor, *Un reprezentant al generaţiei „şaizeciste” cu veleităţi postmoderne*. D.R. Popescu pare atât de „postmodern”, încât îi poate face să se simtă epigoni şi pe cei mai postmodernişti corifei ai generaţiei. Aici trebuie să intre, însă, în discuţie distincţia esenţială dintre *stil* şi *manieră* (Caragiale, în eseul său genial, *Câteva păreri*), între *baroc* şi *manierism*, între *baroc* şi *barochism*. Or, am convenit, împreună cu Mircea Ghiţulescu, asupra faptului că D.R. Popescu se plasează într-o *singularitate canonică*, adică în *stil*, opusul *manierei*. Cu toate acestea, exegeţii i-au judecat opera după propriile „complexe de cultură”, în conformitate cu un comparatism de echivalare (uneori şi de diferenţiere). Într-un asemenea context, opera lui D.R. Popescu stă confortabil, la nivel tematic, tipologic, stilistic etc., într-o relaţionare plurimorfă cu numeroşi scriitori şi gânditori din literatura română şi universală. Lista pe care o inventariază Loredana Tuchilă, trecând în revistă comparatismul numeroşilor exegeţi ai scriitorului, este impresionantă (p. 9-53). Se evidenţiază larga asimilare a tuturor tehnicilor naratologice, poetice, dramaturgice de către autorul nostru, inclusiv incidenţele cu barocul, subliniate de Eugen Simion, Mirela Roznoveanu, V. Pistolea, asemănătoare cu ale unor scriitori ca Fănuş Neagu şi Sorin Titel. Baroce ar fi amestecul de planuri şi voci narative, de timpuri, cu succesiuni rapide de situaţii existenţiale (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*), la care Mirela Roznoveanu adaugă ritmarea „calculată, calofilă, a tenebrosului baroc”, care, „prin metaforă şi stil”, îl apropie „de efectele estetic exaltate ale lui Fănuş Neagu” (**3**).

Din păcate, întregul melanj de realism predian, de onirism, de James Joyce şi de Faulkner, de Fănuş Neagu şi Nicolae Breban, de Gabriel García Márquez, de Constantin Ţoiu şi de Nicolae Velea, de Kafka şi de Camil Petrescu, de Thomas Mann şi de Mircea Eliade, I.L. Caragiale şi Ion Budai-Deleanu, de A.E. Baconsky şi V.Em. Galan, de Graham Greene şi Eugen Barbu, de Zaharia Stancu şi de Sofocle, de Shakespeare şi de Jorge Luis Borges sau Dino Buzzati, de Tudor Arghezi şi Anton Holban, de Marin Sorescu şi de Mihail Sadoveanu, de Ştefan Bănulescu şi de Hemingway, de Mihail Bulgakov şi de John Steinbeck, de Albert Camus şi de Mircea Ciobanu, de Constantin Ţoiu şi de Augustin Buzura, de Al. Ivasiuc şi de Dostoievski, de Sartre şi de Truman Capote, de Vasile Voiculescu şi de Julio Cortazar, de Eschil şi de Vasile Rebreanu, de Cervantes şi de Jan Otcenásek, de Ion Lăncrănjan şi de G. Călinescu, de Al. Odobescu şi de Alecu Ivan Ghilia, de Soljeniţân şi de Swift, de Ion Creangă şi de Edgar Allan Poe ş.a.m.d., toate acestea pot arăta *complexitatea* universului artistic dereist, dar şi *neantizarea* autorului sub un morman de nume, de problematici şi de tehnici estetice. Criticii, în genere, caută la un autor maniera/manierele (influenţele), nu *stilul*. Este modul, prin excelenţă, de a gândi şi „crea” postmodernist. Întrebat de Loredana Tuchilă privitor la postmodernism, D.R. Popescu răspunde laconic: „A prelua din alţii nu e benefic” (p. 424). Iată de ce, în faţa atâtor fineţuri-simulacre, mai profitabilă mi se pare o *reducţie fenomenologică* la nivel ontoestetic.

Trebuie început cu o simetrie de contrast anamorfotic: ecuaţia clasicism / baroc, care cuprinde singularitatea stilistică a lui Dumitru Radu Popescu. Spre ea ne îndrumă autorul însuşi, ispitindu-ne cu un crez clasic: „Îi iubesc foarte mult pe clasici, mai ales pe «bătrânii» greci, şi am învăţat de

la ei că nu există foarte multe soluţii de viaţă". Către „şirurile clare din viaţă" (*Scrisoarea IV*) tindea şi *clasicul* ascuns în „romanticul" Eminescu, cel dăruit *adevărului*. Dar nu e vorba de adevărul redus la o singură *faţă*, la o *idee*. Întrebat de Loredana Tuchilă dacă, în creaţie, pleacă de la o *idee*, D.R. Popescu răspunde: „Nu trebuie să ai o idee până la capăt! Să devii ridicol, dar să o forţezi să spună şi altceva. *Trebuie să te îndoieşti*! Hamlet nu se îndoieşte de toate? Îi spune stafia tatălui şi se îndoieşte şi de ea. *Ideile nu trebuie blocate acolo unde sunt! Personajul nu trebuie să aibă o singură faţă*" (p. 422). Dacă Adevărul este Dumnezeu, atunci geniul trebuie să viseze la a se *îndumnezei*. Asta distinge Eminescu la Shakespeare: „Ca Dumnezeu te-arăţi în mii de feţe/ Şi-nveţi ce-un ev nu poate să te-nveţe" (*Cărţile*). Şi brusc te trezeşti în situaţia că raţionalismul clasic se sparge în mii de oglinzi, că limpedea oglindă în care se priveşte Narcis se tulbură, la prima adiere, la primul *cor al morilor de vânt* (ca să-l urmez pe D.R. Popescu), provocându-i *tristeţea* de neînţeles. La nivel filosofic, s-au născut, cândva, sofiştii. Critica a vorbit, la un moment dat, de o *aburire* a oglinzii lui D.R. Popescu, dar este vorba de mult mai mult, de spargerea oglinzii în mii de alte oglinzi. Şi nu doar atât.

Pitagoreismul/geometrismul gândirii antice se multiplică brusc în *măşti*, creând teatrul. În poezie, se iveşte *întristatul* Ovidiu, care a scos din ascundere mitul lui Narcis. Creatorul *Metamorfozelor* şi al *Tristelor* este considerat de Edgar Papu drept cel mai mare scriitor baroc al antichităţii. D.R. Popescu adună bogăţia poetică ovidiană cu tragedia greacă, peste care aşterne şi comedia clasică, de la Aristofan până la Molière þi Caragiale, întregind careul de aşi al dramaturgiei româneşti: „La noi teatrul nu a fost privit cum trebuie decât de câţiva oameni: Caragiale, Camil Petrescu, Blaga. În rest, nici la teatru nu se duc oamenii. Istoricii, criticii literari nu se interesează de teatru. În Anglia este spectacol naţional. (*Nu i-a lăsat Shakespeare să dormiteze!*, n.n.). La noi se scrie despre poeţi, proză, critică. Teatrul nu e prizat. În război au avut succes la public comediile. Blaga nu este receptat nici azi cum trebuie. După mine, Camil Petrescu este mai mare ca dramaturg decât ca prozator. *Act veneţian* este o bijuterie" (p. 422).

Includerea lui Ovidiu în spaţiul stilistic baroc pare o erezie, ştiindu-se că acest curent cultural s-a derulat de la sfârşitul secolului al XVI-lea până la jumătatea secolului al XVIII-lea, culminând cu barocul spaniol. Voi comite încă o erezie spunând că D.R. Popescu este ultimul mare scriitor baroc al Europei, aflat în imediata vecinătate a *romanului cinic* dus pe culme de Nicolae Breban (**4**). Iar dacă ne limităm la literatura română, D.R. Popescu vine după Dimitrie Cantemir şi Ion Budai-Deleanu, deci la un interval de timp apreciabil. Cultura românească a mai avut norocul să-l crească pe creatorul *ontologiei stilurilor*, nedreptăţitul Edgar Papu, care a descris configuraţia celor trei stiluri fundamentale produse de cultura europeană: *clasicismul, barocul* şi *romantismul*, diversificate, la rându-le, în diverse curente şi şcoli. Papu abordează stilurile ontoestetic, ca pe „un fenomen de viaţă", nu pur tehnicist şi istoric. Nu altfel procedează D.R. Popescu, dând ca exemplu, în interviul amintit, capodopera lui Rebreanu, *Răscoala*: „*Răscoala* e cea mai mare carte a lui. E ca o tragedie greacă. Toţi ţin discurs. E ca o tragedie a lumii în sine! Cartea probează mobilitatea lui Rebreanu în scriitură".

Celor care i-au reproşat lui Edgar Papu nerespectarea canonului pur estetic şi istoric, atunci când recunoaşte existenţa unui baroc românesc, acesta le răspunde: „N-am încercat să demonstrăm că există şi un baroc românesc, concomitent cu acela al altor popoare; faptul fusese demonstrat" (**5**). Are însă grijă să nu exagereze, ca Eugenio D'Ors, că baroc e tot ce nu este clasic (**6**). La noi, A.C. Cuza (**7**), pe urmele, altminteri, ale unor teoreticieni romantici (ca fraţii Schlegel), reducea şi el, dual, stilurile: *clasic* şi *romantic*. De altfel, Papu este confirmat şi de alţii care rup zăgazurile. Manuela Tănăsescu observa că nu se va putea face o caracterizare completă a barocului european fără capodopera lui Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică* (**8**). Mai mult, o considera (cu argumente) opera care „*rezumă într-însa întregul baroc, cu toate atributele sale, fără a se lipsi de nici unul din ele*". Savantul o confirmă: „Cantemir barochizează totul, până şi spiritul atât de simplu, atât de ingenuu, al poeziei populare" (**9**). În atare sens, adaugă Edgar Papu, caracterul rezumativ al barocului ni-l mai oferă cervantescul *Don Quijote* şi *Criticonul* lui Balthasar Graciàn. Către un asemenea corpus rezumativ tinde, în ansamblul operei însă, şi D.R. Popescu, din perspectiva *deschiderii* baroce *sans rivages*, scriitorul nostru declarând că nu revine asupra unui text încheiat, preferând să-l reia, contrapunctic (sub voinţa „originalităţii", vezi capitolul *Originalitate şi materie*, din vol. I al cărţii lui Papu), în altă operă: „*Ce scriu nu mai recitesc! Vreau să le uit total. Normal ar fi mereu să îţi găseşti ceva nou: conflict nou, personaje noi!*" (**10**) Conduită la antipodul perfecţiunii şi concentrării clasice. În comparaţia ontologică şi stilistică dintre *Istoria ieroglifică* şi *Ţiganiada*, Edgar Papu distinge o trăsătură diferenţiatoare a barocului românesc: o formă de „baroc anarhic, care dinamitează orice ordine consacrată sau o dilată până la explozie" (**11**), trăsătură asupra căreia a zăbovit şi Nicolae Balotă şi pe care Dan Horia Mazilu o întregea: „Budai-Deleanu stăpâneşte remarcabil meşteşugul amplificării ornamentale şi dinamice pe un motiv dat", procedeu prezent şi la Cantemir. Numai privind lucrurile din cele patru piese din *Mireasa vagaboandă* suntem uimiţi de energia amplificatoare, inepuizabilă a lui D.R. Popescu. Cei doi înaintaşi se arată mari maeştri ai anamorfozei: Cantemir sub forma măştilor de animale, iar Budai-Deleanu prin jocul „măştilor de străini", *ţiganii*, în tradiţia folclorului nostru satiric, cu imagini de o cruzime comică, în consonanţă cu *cruzimea barocă*: „Lupta între animale, ca şi harţa dintre ţigani, prezintă acelaşi caracter de sălbăticie orbească şi de pasiune a nimicirii" (**12**).

Scene ale cruzimii în imaginarul lui D.R. Popescu întâlnim atât în proza scurtă (*Duios Anastasia trecea*), cât şi în roman, dacă ar fi să reamintesc numai de sălbăticia grotescă a uciderii lui Horia Dunărinţiu, cel ascuns într-o burtă de cal mort, ca să nu mai vorbesc de violenţa cu care sunt loviţi câinii, în *Vânătoarea regală*, culminând cu jocul victimar al celui numit Franz Iosif: „Toţi îl împinseră apoi, ca pe o minge, de la unul la altul cu picioarele, fără să-l lovească, murind de râs" (**13**). Comentând ciclul de romane *F*, străbătut de crime şi de cruzime funambulescă, nu puteam decât să ajung la ceea ce am numit *apocalipsa fără finalitate*, caracteristică operei prozatorului. Asemenea, în eseistică şi în publicistică se opreşte asupra cruzimilor din istoria europeană: uciderea familiei lui Constantin

Brâncoveanu, a lui Horia, Cloşca şi Crişan ş.a.m.d. Teatrul lui D.R. Popescu nu face excepţie de la imaginea barbariei proliferante din proză, intertextualizată mitologic cu trimiteri la Shakespeare, la *Mioriţa* şi la Meşterul Manole.

Cruzimea deturnată în mascaradă atinge o nouă categorie artistică barocă: *grotescul*, deosebit însă de cel al Renaşterii, care paria pe *enorm* şi *colosal*. E vorba de ceea ce la Gracián se numeşte *desengaño*, o coborâre de la enorm la „real", conţinând amăgirea ce îl induce în eroare pe Don Quijote. Deformarea prin oglinzi, ca substituire subiectivă a naturalului cu artificialul, ducea la *manierism*: „De aceea grotescul baroc înseamnă, faţă de manierism, o revenire de la artificial la natural, aşa cum faţă de renascentismul situat în aceeaşi categorie marcase reîntoarcerea de la enormul fantezist la normalul realist" (**14**). Deja am dat câteva exemple de cum cruzimea atinge grotescul, la D.R. Popescu, producând o coborâre din enormul mitologic în cotidianul contemporan. În capitolele următoare voi veni cu noi situaţii în care grotescul ia forma cinismului.

Dar să ne întoarcem la Edgar Papu, la comparaţia dintre Cantemir şi Budai-Deleanu: „În sfârşit, la amândoi poeţii se poate aprecia torentul verbal. Cuvântul se desprinde din axul său firesc şi se revarsă potopitor. Budai-Deleanu merge, în această privinţă, şi mai departe. În momentele lor de erupţie, cuvintele nu mai respectă nici o formă deplin stabilită în care să rămână fixate, aşa cum le cunoaştem. [...] El supune limba unor uriaşe mişcări seismice, ca acelea de noi aşezări ale pământului, din era primară până la cea terţiară. Poate că, prin aceasta, nicăieri nu se sugerează cu atâta forţă, în literatura noastră, bătrâna concepţie barocă despre caracterul instabil şi inconsistent al lumii" (**15**). Edgar Papu are dreptate: geniul supune limba unor mişcări seismice acoperind întreaga ei istorie, dar nu în sensul abaterii de la gradul zero al scriiturii, ci în acela coşerian al lingvisticii integrale, conştiinţă pe care Eminescu a avut-o cu asupra de măsură, ca şi Ion Budai-Deleanu, ca şi contemporanii noştri Nichita Stănescu şi Cezar Ivănescu, la care trebuie să adăugăm alte nume, în prim-plan stând şi acela al lui D.R. Popescu. Fluxul limbii poetice integrale este covârşitor la autorul *Vânătorii regale*. Nicolae Manolescu s-a entuziasmat în faţa limbajului lui Mircea Cărtărescu, alt mare mânuitor al anamorfozei de tip baroc în literatura română (vezi romanul *Solenoid*, unde anamorfoza este figura privilegiată), dar a trecut indiferent pe lângă proza lui D.R. Popescu, exceptând romanul inaugural al ciclului *F.* Plus de asta, D.R. Popescu are ascendentul *teatrului baroc* redimensionat *transmodern*, în timp ce Mircea Cărtărescu n-a ieşit convingător din raiul textualist.

„Pasiunea barocului – ne avertizează Edgar Papu –, care-i însufleţeşte întregul conţinut, este aceea a *arătării*. În consecinţă, arta prin care îl putem pătrunde iniţial este *spectacolul*, *teatrul* (etimologic, amândoi termenii sunt identici, indicând *locul privirii*, unde se arată ceva)" (**16**). Or, teatrul se confundă cu *naşterea tragediei* (Fr. Nietzsche). Înţelegem acum ce-i lipseşte lui Mircea Cărtărescu spre a se propulsa în *stil*, într-o singularitate canonică menită să străbată veacurile. El a preferat să rămână un *manierist*, deci în imediata vecinătate a *barocului*, care însă e un mod de existenţă sub semnul tragicului: „Noţiunea de *teatral* îşi reabilitează, astfel, sensul prin ideea de tragic, care o propulsează din interior – atrage atenţia Edgar Papu. Esenţa însăşi a teatrului, ca mare artă, ajunsă la deplina ei dezvoltare, este *tragedia*. Printr-însa barocul îşi impune propriile categorii de trăire şi în toate celelalte arte. Însăşi comedia, atunci când îşi atinge înflorirea plenară, nu este decât tot o tragedie *à rébours*, pe calea parodiei critice" (**17**). Ana, actriţa din *Regina fără somn sau Sinuciderea Gertrudei*, o spune referindu-se la Caragiale: „defectele şi păcatele eroilor lui Caragiale nu ţin de comedie... Ci de dramă, de tragedie!..." (p. 226).

D.R. Popescu le-a îngemănat tainic, în spiritul cel mai înalt al barocului, perechea complementară tragedie / comedie fiind ea însăşi o anamorfoză, al cărei nou rezultat a fost *drama*. Altfel spus, D.R. Popescu merge până la *arheu*, mânuind arhetipurile nu în spaţiul „complexelor de cultură", ci atingând „complexele de profunzime". Exemplul cel mai cunoscut din opera sa este „punerea" unei întâmplări din realitatea istorică a războiului peste mitul Antigonei (*Duios Anastasia trecea*). De aici afundele afinităţi ale lui D.R. Popescu cu Shakespeare şi cu Eminescu, dar şi cu geniul folcloric şi mitologic. Scriitorul coboară, simultan, în ceea ce Edgar Papu numeşte *structura defensivă a barocului*, care este *esenţa* tragediei lui Shakespeare, a lui Hamlet, în speţă. În paradigmă, intră perfect şi drama din *Mioriţa* şi din *Monastirea Argeşului*, embleme ale barocului folcloric şi mitologic românesc. Raţionaliştii români, rămaşi străini de logica transdisciplinară a terţului tainic inclus, se indignează în faţa „laşităţii" şi „resemnării" ciobanului mioritic incapabil de a aplica legea talionului în faţa ameninţării fratricidului, deşi fusese avertizat de mioara năzdrăvană. Alege, în schimb, *nunta*, însurătoarea cu a lumii Mireasă, care e *moartea*. Aceşti comentatori, foarte deştepţi, trec pe lângă „laşitatea" sau „defensiva" în faţa morţii aleasă de Hamlet (ca şi de Iisus!). Hamlet, avertizat şi el de spectrul tatălui, substitut al Mioriţei din baladă, deşi avea deplina îndrituire să-l ucidă pe Claudius şi să devină rege de drept, intră într-o insurmontabilă îndoială, ezitare care va declanşa, neaşteptat, un şir de morţi, amplificând tragedia. Hermeneuţii au încercat să dezlege ecuaţia recurgând la o soluţie panestetică: în cazul *Mioriţei*, recursul la *splendoarea poetică* a nunţii cosmice rezonând cu teologia luminii lui Hans Urs von Balthasar, argumentează Nicolae Steinhardt (**18**) într-un frumos eseu (*Un caz de recurs la splendoare: „Mioriţa"*). În cazul Hamlet, lucrurile sunt mai complicate, dar, în esenţă, rezolvarea e fezabilă tot panestetic, cel dintâi hermeneut abisal al cazului Hamlet fiind Nietzsche, descifrarea lui producându-se în contextul naşterii tragediei. A reluat-o şi aprofundat-o, în vremea din urmă, la noi, filosoful ieşean Ştefan Afloroaei (**19**). Nietzsche porneşte la exegeza shakespeariană, în *Naşterea tragediei*, de la enunţul prim al dramei „divinului brit": „Noi cu toţii *suntem înspăimântaţi* de adevăr..." Iar *adevărul* primordial, odată cu izgonirea din rai, este *moartea*. Eminescu o spune astfel: „Cel mai mare păcat al oamenilor e frica, spaima de-a privi în faţă ş-a recunoaşte adevărul. El e crud acest adevăr – dar numai el foloseşte" (**20**).

Cum reacţionează Hamlet în faţa aflării *adevărului morţii* tatălui său? După cutuma raţionaliştilor, ar fi trebuit să aplice rapid *lex talionis*, fără ezitare, fiindcă, ar spune René Girard, se afla în plină *criză sacrificială*. Soluţia primă nu este decât *răzbunarea*, fructul prin excelenţă al *fricii*. Să se observe că *răzbunarea* de orice fel a invadat literaturile

lumii, iar în perioada modernă cinematografia şi televiziunea, fiind pâinea cea de toate zilele a setei de răzbunare compensatorie. În *Corul morilor de vânt*, D.R. Popescu consideră că *Hamlet* este una dintre primele cinci capodopere ale răzbunării din literatura lumii, alături de *Iliada, Don Quijote, Contele de Monte-Cristo*, la care scriitorul adaugă pe a cincea, *Mioriţa* noastră. Fiecare dintre ele ar merita motivări particulare. Dacă Iliada este capodopera răzbunării din era mitologică, precreştină, *Contele de Monte-Cristo*, după cum sugerează şi numele protagonistului, ar fi capodopera eonului creştin, precedată de o dublă crucificare: a abatelui Faria şi a lui Edmond Dantès, ambii supuþi unei nedreptăţi lumeşti, aşa încât răzbunarea Contelui se arată, totuşi, o erezie în raport cu învăţătura Mântuitorului. *Don Quijote* este epopeea deriziunii baroce a răzbunării; *Hamlet* – drama convertirii panestetice a răzbunării; *Mioriţa* pare să cumuleze soluţia poetică cu aceea a creştinismului cosmic (Mircea Eliade), specific poporului român. Aici însă ne interesează, deocamdată, *Hamlet*, opera care l-a bântuit întreaga viaţă pe D.R. Popescu.

Preluând analiza lui Nietzsche, Ştefan Afloroaei constată că Hamlet, în loc să urmeze legea răzbunării, alunecă într-o scandaloasă ezitare: „Imediat ce află de moartea tatălui său, Hamlet e atins de o ciudată indecizie. Pare să fi pierdut orice putere a voinţei. Nu caută să acţioneze, spre a restabili, de pildă, legea în vechiul regat şi a relua tronul din mâinile uzurpatorului. Ştie bine ce s-a întâmplat, mai bine decât ceilalţi. Doar că în locul acţiunii vin mai curând întrebările, însoţite mereu de îndoială şi, la un moment dat, de o aparentă nebunie” (**21**). Iar întrebarea exacerbat anamorfotică devine *A fi sau a nu fi?* La care Eminescu adaugă nebunia: *A fi? Nebunie şi tristă şi goală.* Protagonistul intră în defensivă înlocuind *lex talionis* cu spectacolul *Moartea lui Gonzago*, regizat de el cu trupa ambulantă. Ne aflăm în faţa unei rezolvări pur estetice? Ştefan Afloroaei decide că e vorba de mai mult, de *fabula mundi*. Iar Edgar Papu prefigura soluţia structurii defensive a teatrului baroc ca *mod de existenţă*: „Ne gândim la vestitul episod al înscenării cu actorii. În cadrul acestui spectacol-cursă, uzurpatorul de pe tron s-a trădat, ce-i drept, faţă de Hamlet, dar nu-i mai puţin adevărat că şi Hamlet s-a trădat faţă de monarhul fratricid. Această greşeală de tactică putea fi totuşi remediată prin uciderea imediată a lui Claudius. Hamlet, însă, n-a făcut nici acest lucru, urmărind să obţină dovezi mai palpabile, dar totodată să-şi amplifice răzbunarea printr-o prelungită torturare morală a adversarului. Este, însă, o patentă naivitate să-ţi închipui că poţi dispune la infinit de un monstru moral, lipsit de scrupule şi de conştiinţă, în a cărui putere te şi afli. Genialitatea lui Hamlet ca gânditor se asociază cu o violent contrastantă incapacitate ca strateg. Ar fi, însă, şi din partea noastră o naivitate să-l judecăm pentru această lacună. Hamlet nu s-a falsificat nici un moment, şi a rămas permanent fidel structurii sale baroce, care nu poate fi decât *defensivă* în expresia sa tipică şi exemplară” (**22**).

Perla însăşi, ca simbol important al barocului, ţine de această structură defensivă, fiind creaţia unei răni, a unei reacţii de apărare. În Mioriţa, *perla* care este *nunta cosmică* e tot de natură barocă, produs al defensivei în faţa agresivităţii morţii. Dar dacă în barocul clasic defensiva înaintea violenţei apocaliptice se finalizează în Judecata de Apoi, adică prin regăsirea punctului arhimedic al anamorfozei de restabilire a adevărului, la D.R. Popescu religia noului Moise din ciclul *F* curmă învierea finală, metamorfozându-se în ceea ce am numit *apocalipsa fără finalitate*, desăvârşire a neantului valah, din care nici Mireasa Valahă nu ne mai poate salva. Ne avertizează şi Edgar Papu: „La baza barocului stă tristeţea unei omeniri ameninţate de spectrul sfârşitului, de realitatea morţii, a unei omeniri aflate într-o disperată defensivă, fie chiar şi latent sau infuz manifestată” (**23**). Termenul portughez *barroco* are sensul de perlă asimetrică, anamorfotică. Iar cel spaniol de *baroco* previne asupra deformării raţiunii divine prin exces de scolastică. Anamorfoza creează potop de antagonii în exces. Ne amintim de obiecţia făcută lui Eminescu de către *clasicul* Maiorescu: „antiteze cam exagerate”. Edgar Papu atenţionează: „Vom spune atunci că în viziunea perlei barocul şi-a oglindit propria ambiguitate şi tensiune tragică între tendinţe extreme. Într-însa se citeşte contrastul schimbător şi nepătruns dintre atâtea dispoziţii antagonice: strălucire şi paloare melancolică, izbucnire şi simultană reţinere, precizie geometrică şi topire prăfuită a conturului, componenţă închegată şi expresie spumoasă, consistenţă solidă şi aparenţă lichidă, căldură şi răceală” (**24**).

Strălucirea perlei baroce este expresia feminină a *defensivei*, a apărării disperate, a slăbiciunii metamorfozate în *putere*, în recurs la splendoare, venind dintr-o secretă virtute *solară* ascunsă „în sânul pământului, în materia telurică” (**25**). Gândirea antică a asociat feminitatea cu pământul (Geea). Solaritatea perlei este paradoxul barocului. Albul Miresei lui D.R. Popescu este *perla* care poate schimba lumea. Mireasa cu ochelari de soare, vieţuind în miezul zilei, la Oradea, sugerează jocul *luminii solare* cu al *umbrei* create de oglinzile ochelarilor. Spre ea se îndreaptă *plecările* şi *aşteptările*, ca în capodopera lui Samuel Beckett. Mireasa vagaboandă, nebună, atrăgând prin mirajul albului ondulat, al strălucirii perlei. „Femeia – atenţionează şi Edgar Papu – este prin excelenţă fiinţa care foloseşte strălucirea – în cazul de faţă *înfrumuseţarea* – ca substrat al puterii” (**26**). Perla e *lacrima* durerii şi a fericirii. Mircea Eliade o vedea în triplă componenţă: acvatic, lunar, feminin. Este imaginea morţii Ofeliei, opusul sinuciderii Gertrudei, asupra căreia zăboveşte regizorul Felix adresându-i-se Anei cu sfaturi de cum trebuie să joace rolul Gertrudei (*Regina fără somn sau Sinuciderea Gertrudei*): „Ei, da, Ofelia nu trebuie să audă glasul stafiei!... Adevărul ei înnebunise... dragostea ei îşi pierduse minţile! Aşa că moare plutind printre flori, cuprinsă de o iubire-fericire ce înnebunise! Cu Gertruda e altceva, draga mea... Ea şi-a dus viaţa între iubire şi sinucidere... Până într-o zi, când n-a mai putut duce sinuciderea în spinare... Tu trebuie să trăieşti acest adevăr sublim – şi criminal!” (p. 282).

Definind relativismul încifrat în figura anamorfozei baroce, Michel Onfray (**27**) surprindea jocul derutant al dublei perspective pământ-lună. Precum în imaginea genială a lui Eminescu: *Peste vârfuri trece lună*. E ceea ce negrul Juan Latino (1516-1606), considerat un Othello al culturii umaniste, dezvăluia în anamorfoza rasială alb / negru,

adresându-se regelui: „Dacă chipul nostru negru, o, rege, miniştrilor tăi le repugnă – nici etiopenilor chipul alb nu le place”. În acelaşi spirit, Mireasa vagaboandă şi desculţă se vrea întemeietoare de nouă religie, în contrapondere cu masculinul, sumbrul Moise din ciclul romanesc. Marea schimbare adusă de baroc: „Vremurile barocului aduc cu ele prima deschidere a avântului pe care l-a luat prezenţa femeii în viaţa şi cultura modernă” (**28**). Pe vremea lui Shakespeare, în Anglia, femeia nu avea acces pe scenă, ca actriţă. Barocul propriu-zis i-a îngăduit. Când clasicismul şi-a luat revanşa, Molière a ridiculizat fenomenul în *Femeile savante*. Adevărata *querelle*, consideră Papu, nu s-a dus între romantism şi clasicism, ci între baroc şi clasicism. Chiar şi arta bisericească a barocului se feminizează, în contextul disputei dintre Reformă şi Contrareformă. Anamorfoza barocă instituie relativismul generalizant al modernităţii. Şi nu e întâmplător că în perioada barocă, cea a lui Giordano Bruno, se fac mari descoperiri în optică, dublate de invenţia microscopului, telescopului, lunetei. Aşa că reflectarea deformată a realului în oglinzi convexe şi concave, invocate şi de D.R. Popescu în volumul de teatru comentat aici, era inevitabilă.

Theodor CODREANU

Note:

1) Capitol din volumul în curs de apariţie, *Dumitru Radu Popescu – istoria absurdoidă*

2) Loredana Tuchilă, *Folclorul în opera lui D.R. Popescu*, Editura Semne, 2020

3) Mirela Roznoveanu, *D.R. Popescu*, Editura Albatros, 1981, p. 74

4) A se vedea Th. Codreanu, *Nicolae Breban: romanul „cinic”,* Editura Contemporanul, 2017, p. 229 – 303

5) Edgar Papu, *Barocul ca tip de existenţă,* II, Editura Minerva, 1977, p. 310

6) Edgar Papu, *Barocul ca tip de existenţă,* I, Editura Minerva, 1977, p. 17

7) A.C. Cuza, *Mihail Eminescu ca reprezentant al romantismului*, Editura Saeculum I.O., 2010

8) Manuela Tănăsescu, *Despre „Istoria ieroglifică”*, Bucureşti, 1970

9) Edgar Papu, *op. cit.*, II, p. 303

10) Loredana Tuchilă, *op. cit.*, p. 425

11) Edgar Papu, *op. cit.*, II, p. 307

12) *ibidem*, p. 309

13) D.R. Popescu, *Vânătoarea regală*, Editura Eminescu, 1976, p. 178

14) Edgar Papu, *op. cit.*, II, 48

15) *ibidem,* p. 309 - 310

16) ibidem, I, p. 31

17) *ibidem,* p. 33

18) N. Steinhardt, *Prin alţii spre sine*, Ed. Eminescu, 1988, p. 103 – 105

19) Ştefan Afloroaei, *Fabula existenţială. Cu privire la distanţa dintre a trăi şi a exista şi alte eseuri,* Ed. Polirom, 2018

20) M. Eminescu, *Fragmentarium*, Ed. Eminescu, 1981, p. 126

21) Ştefan Afloroaei, *op. cit.*, p. 16

22) Edgar Papu, *op. cit.*, p. 42 - 43

23) *ibidem,* p. 64

24) *ibidem,* p. 86

25) *ibidem,* p. 93

26) *ibidem,* p. 251

27) Michel Onfray, *O contraistorie a filosofiei. Libertinii barocului*, vol. 3, Ed. Polirom, 2008, p. 216 - 252

28) Edgar Papu, *op. cit.*, p. 255



biped în propria frică

o minciună clonată înghite în sec
ce simplu mi-ar fi dacă umerii căpițelor
ar putea hrăni apa mută
căci vara e pe stoc
timpul mâinilor uitate în rugăciune
își scoate mănușile albe

cetina se strânge în chihlimbarul resuscitat
de înțelesul curat

o femeie se ridică și își plimbă
aceeași bună dispoziție
ascunsă într-un dialog discret
zâmbetul ei se sparge
în mii de confeti
înainte vedeam lucrurile și întâmplările
mai exact

dar frica mea
un iepure-n travesti
așază în joben veacurile unul peste altul
florile de migdal
cresc la mică adâncime
sub noi
în punctul unde se întâmplă
toate deodată

te port încă în biografia sentimentelor
însă doar opțional
ne încheiem atențiile ruginite
de culoarea muștarului
oale și ulcele pe scara evoluției
rămâi un joker
un atu al mâinilor desculțe

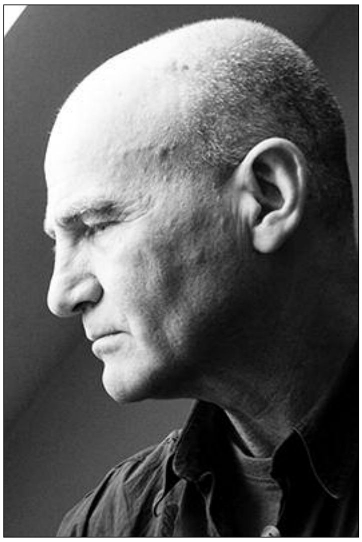
mersul tău poartă semnul de treflă
semnul darwinian din singura renaștere
cum e să fii biped
călcând în podul palmelor

individual

prin urechea iernii
intră hiatul colțuros
al unei siberii dezrădăcinate
de un potențat quiproquo

m-a atins
sindromul bunului samaritean

Ramona MÜLLER



Respirație de argint

Am reușit să zbor deasupra vieții mele
în plină vară mușcată de colții nostalgiei
cum vedeam jos macii aprinși în holde tinere
cum scânteia albastru râul ca un cal magnetic
anii mei trecuți ca niște pești uscați la soare
dar zborul meu săruta plapuma cerului
degetele mi se lungeau spre astre de fosfor
bănuiam că și tu zbori în apropiere
doar îți auzeam respirația de argint
deasupra mestecenilor ninși de iubire.

Cu gust de rouă

Cineva de sus mi-a șoptit
să-mi leg umbra de nopțile tale
să fiu îngerul tău păzitor
câinele cu gust de rouă

să privesc în neștire geamul tău albastru
dincolo de care se agită posibile vieți
mai ales tu, cu trecerea ta diafană
cu lămpile căzute din înaltul tavan
ceaiul tău aromat ca un văl de argint
mai ales umbra mea urmând
tunelul roșu al inimii tale.

Altă duminică

A năvălit peste mine
o altă duminică oarbă
chiar dacă avea bujori umezi
pe umerii grei de ploaie
am așteptat-o pe același balcon
cu țigara spulberată de vânt
doar un tren sub coama dealului
ca un linţoliu al tăcerii
doar o fotografie

cu chipul tău brăzdat de vreme
o ploaie neobosită îmi șoptea
secretele copacilor seculari.

Nufărul

Ți-am simțit singurătatea
de pe malul lacului pustiu –
atârna ca un colier prăfuit
peste trestiile răgușite
erai un animal rănit
în constelația brumei
chipul tău încadrat de suspinul apei
desena deșertul iubirii
până când nufărul s-a preschimbat în barcă
să mi te readucă pe insula noastră albastră.

Ierburi și lut

Am visat că gura mi-era acoperită
cu izbucniri de ierburi
singur pe o cărare înaltă
cu mâinile în formă de aripi
drumul de întoarcere
devenea cenușă
pasărea alburie mă chema
dincolo de fântânile cerului
...m-am trezit în lutul ocrotitor
cu pașii tăi săpați spre mine
ca niște ochi pătați cu rouă
ca oglinzi chemând cerul
peste somnul nostru albastru.

Pe mal de râu

Pe mal de râu
pescuiesc tot ce vine pe apă
ca să mă-nconjor de lucruri uitate
deodată un corp – eu, la tinerețe
alt corp – eu, în noaptea fatală
alte și alte corpuri ale mele
când muream din iubire
sau căzut în prăpăstii albastre
întind trupurile pe iarba magnetică
apoi le ofer sărutul meu de patriarh.

Bumerang

Încerc să scriu un poem
dar cuvintele vin înapoi
ca un bumerang rănit
prin care se strecoară păsări flămânde
am devenit melc cu casa-n spinare
niciun ceasornic nu mai are sens
însă din icoane se revarsă speranța
ca un izvor cristalin de neoprit.

Stânca

Stânca nu doarme niciodată
păzește oceanul ziua și noaptea
duhul ei fosforescent mângâie cerul
ba chiar vânturile sticloase și amare
astfel intru prudent în gândurile tale
care adesea mi se refuză sângerate
știu că tu ești stânca oceanului meu
singura chemare solidă a nopților cleioase
unica lumină a unui far îmbătat de iubire.

Alexandru JURCAN

Când se-ntâmplă să fii însetat de poezie...

Cum am primit cartea **Ioanei Sandu**, ***Setea penumbrei***, am rămas momente bune să privesc admirativ coperta elegantă, cu blazon, aş spune, ce se datorează Oanei Stepan, aşa cum am citit din prezentarea făcută de editura *Limes*, unde a apărut volumul, în acest an tumultuos, 2020.

Autoarea, aflată într-un contact permanent cu poezia, încă din anii '80, a dat deoparte nelinişti, spaime, incertitudini, iubiri şi despărţiri, singurătăţi de-o zi sau de-o viaţă, le-a contorizat şi le-a transfigurat cu dărnicie şi fior în volume asupra cărora s-au pronunţat nume consacrate ale criticii literare actuale.



Setea penumbrei, titlul construit nominal, induce o atmosferă de mister romantic, ceva care nu conturează decât vagi dimensiuni, într-o lume glisantă, procustiană adeseori, materialul poetic fiind gândit în două părţi, *Setea penumbrei* şi *În loc de balsam*, cu o prefaţă scrisă de nu mai puţin cunoscuta scriitoare Angela Nache Mamier.

Poemul ce deschide volumul, numit *De dragul cuvântului*, este o *Ars Poetica*, unde prezicerea destinului (fortuna labilis) devine semn de libertate interioară, pentru că este *cu neputinţă să treci cu vederea/ cum bate un poem în fundal/ şi traversează răspântiile/ cum ocoleşte meandrele/ şi sentimentele din orele mici/ până ajunge seninul nehotărât/ în cutele pleoapei*.

Poemul apare în versiunea lui eroic-histrionică, el vine *cu fraze caligrafice şi nesupuse/ cu pagini târâte pe jos*, iar poeta, evlavioasă şi temătoare, se prosternează la picioarele lui, mărturisind, cu o candoare nedisimulată: *îi spăl ochii şi tălpile/ cu folos pentru pagina/ îndelung netezită cu palmele/ aproape de inimă. (Rostirea de care am nevoie)*

E o altfel de abordare, de *mise en scene* a ceea ce numim, pastişându-l pe Tudor Arghezi*, slova de foc şi slova făurită*, de care se face vinovată cu bună credinţă şi Ioana Sandu.

Două îmi par axele principale ce traversează volumul, anume lumina şi, asociată ei, libertatea: *Vorbire cu soarele, Se luminează de ziuă, Luminări, Slobozire, Amiază cărată de îngeri, Şi înserarea, Creşte luna*, etc.

Aproape imponderabilă, fiinţa poetei îşi caută refugiu: *Mă sprijin de umbra/ care vibrează pe logica/ primei mişcări. (Creşte luna)*

Într-un alt text, Ioana Sandu îşi doreşte o decantare a propriei vieţi, dar fiecare purgatoriu are taxele lui, de aceea, *te debarasezi de adunătura/ cărată o viaţă/ ca de un pom retezat*.

Traseul liric nu este unul lin, ci, mai degrabă, plin de efortul ascensiunii, el cere timp, contabilizat deseori în melancolii nevindecabile*: Înfrigurarea creşte,/ se înfierbântă traseul/ treptat/ cu literele suind/ la stânca verzuie.*

Momentul adevărului apare, metaforic, legat de puterea regeneratoare a luminii: *Este vremea când lumina cade/ din altă Lumină/ îi netezeşte nodurile,/ pauzele de odihnă/ dau nume însemnelor de piatră*.

Un portret de femeie descoperim în poezia numită chiar aşa, *Femeie*, dar imaginea acesteia pare extrasă dintr-un câmp de bătălie, pentru că ea, femeia, *a târât piciorul pe pantă străină/ curbată de mărunţişuri/ ca de vinovăţii nesfârşite/ a stat cât o anestezie / în dreptul spărturii,/ fără o viziune*.

Ioana Sandu duce pe umeri povara luminii solare, simţind că este tot mai greu de purtat, întrucât, orice-ai face, *timpul trece/ biciuit şi rânduitor/ cu prea multe cuvinte strânse-pătrunse/ în ritualuri... (Am plecat pe alt drum)*

Nu ştim de când a plecat poeta pe alt drum, nici cât va dura până să ajungă la capăt, dar, cu siguranţă, nu este singură pe drumul ales, ci însoţită de Poezie, tovarăşă de viaţă care, suntem siguri, o va ajuta să se completeze, reinventându-se mereu, şi să aşeze *biografia pe praguri/ fără niciun abandon inventat*.

Volumul *Setea penumbrei* invită cititorul la reflecţie, promovând o poezie caldă, profundă şi nostalgică, izvorâtă din prea plinul vieţii autoarei care l-a trăit întâi şi apoi l-a scris.

Gela ENEA

Cafeneaua literară

Revistă lunară editată de
Centrul Cultural Piteşti
sub egida
Consiliului Local Piteşti şi a
Primăriei municipiului Piteşti

Fondată în ianuarie 2003

REDACŢIA

Director: Virgil DIACONU
Redactor-şef: Marian BARBU
Secretar de redacţie:
Simona FUSARU

Redactori:
Lucian COSTACHE
Ion PANTILIE
Denisa POPESCU
Liliana RUS
Florian STANCIU
Corespondenţi:
Elisabeta BOŢAN (Spania)

Culegere:
Ioana NACIU

Corectură:
Lucian PÂRVULESCU

Tehnoredactare:
Simona FUSARU

Prezentare artistică:
Virgil DIACONU

ADRESA REDACŢIEI:

Centrul Cultural Piteşti,
Cafeneaua literară,
strada Craiovei nr. 2, bl. G 1,
sc. C, et. I, Casa Cărţii, 110013,
Piteşti
Tel./fax: 0248/219976

http://www.centrul-cultural-pitesti.ro

Cont: 50104122256,
Trezoreria Piteşti
ISSN: 1583-5847

Responsabilitatea asupra conţinutului textelor revine autorilor, conform legii.
Autorii pot avea şi alte opinii decât ale redacţiei.

Manuscrisele primite
la redacţie nu se înapoiază.

Tiparul executat la
S.C. Tiparg S.A.,
tel.: 0248/221.348,
e-mail: office@tiparg.ro.

Revista nu publică decât texte originale, deci care nu au mai apărut în alte publicaţii.

Virgil DIACONU



Disputa

Primul a spus că obiectul cercetării noastre trebuie să fie lumea. Pentru că, dacă noi am acceptat miracolul că lumea este, despre cum anume este ea nu ştim mare lucru. De pildă, ce ştim noi despre naştere? Dar despre creaţie?

Creaţia aparţine Divinităţii – a fost de părere al doilea înţelept –, şi atunci cercetarea ar trebui să cadă asupra Domnului. Dacă vom izbuti să ştim mai multe despre Divinitate, atunci Îi vom înţelege mai bine şi faptele, aşadar lumea cea mare şi omul.

Dar Divinitatea nu poate fi cunoscută, a spus al treilea, pentru că nu stă în puterea firii muritoare să desluşească firea nemuritoare. Domnul este şi rămâne marea noastră necunoscută, iar credinţa în El este, de fapt, credinţa în necunoscut. Orice credincios se închină necunoscutului. Tot ceea ce ştim despre Domnul nu sunt altceva decât închipuirile noastre, diferite şi contradictorii. Reprezintă acestea adevărul despre El? De aceea, e mai bine să ne întoarcem faţa spre om.

Convenind acest lucru, unul dintre vorbitori a elogiat viaţa spirituală a omului, lăudându-i creaţiile. Dar cineva ne-a amintit că omul poate să clădească şi că tot el poate să distrugă ceea ce a clădit. De aceea, miracolul că lumea a rămas totuşi în viaţă pare să fie mai mare decât acela că lumea există.

Cum disputa se arăta fără sfârşit, cel mai în vârstă a zis:

- Fiecare dintre noi a dovedit că înţelege lumea, binele şi răul ei, iar ceea ce ne rămâne de făcut de acum înainte este să dezvăluim aceste lucruri tuturor, deci şi acelora care nu au intrat în dialog. Nu să impunem un fel sau altul de viaţă, ci pur şi simplu să dăm de gândit asupra posibilităţilor. Mergeţi, aşadar, în patria voastră şi vedeţi ce-i de făcut. Eu însumi mă voi întoarce acasă: mă aşteaptă coconul. Domnul!

Palatul

Când planurile noului palat au fost gata şi tânărul rege se hotărî să înceapă lucrările, marele sfătuitor îi turnă stăpânului său în ureche otrava îndoielii.

- Poate că nu acesta este palatul care îi trebuie Măriei Tale, ci unul adevărat, întru totul asemănător Palatului Zeilor. Însă, despre acesta oamenii de aici nu ştiu prea multe. Poate că ar fi mai nimerit ca Măria Ta să îl cheme pe Rakmajan, cel a cărui faimă a trecut marea cea mare şi chiar ţinutul de dincolo; şi care prin templele ridicate până acum i-a mulţumit pe toţi zeii.

Şi regele îşi trimise solii tocmai în Abu-Beria. Şi arhitectul i se aruncă, în luna vulpii, la picioare.

Discuţiile asupra construcţiei şi a costurilor neaşteptat de mari au fost destul de lungi, şi ele se terminară abia în luna şacalului, când regele şi arhitectul său căzură de acord atât asupra sclavilor ce aveau să fie folosiţi, cât şi asupra numărului de pungi cu galbeni ce trebuiau să treacă din vistieria regală sub sutana jerpelită a celui care purta papirusul, compasul şi firul cu plumb.

Lucrarea începu a prinde repede viaţă, şi în Anul Orbului regele se mută cu toată suita la Palat: cu toate femeile, preoţii templelor, soldaţii roşii, arcaşii, slugile şi drept-sfătuitorul său, cel care îi vorbise despre marele arhitect.

Vestea nemaivăzutului Palat făcu înconjurul lumii, iar regele se umplu de glorie. Se spunea că Palatul are bogăţii nemăsurate şi că în centrul său se află piatra sfântă sub care curge izvorul nemuririi. Poate că de aceea în faţa zidurilor ce înconjurau Palatul se adunau în fiecare zi o mulţime de oameni. Erau acolo luptători din Tibru şi vânzători de sclavi din Karnas, negustori de purpură şi fecioare egee, hoţi, parlagii, făuritori de arme şi profeţi, îmblânzitori de şerpi, boiangii, circari, lucrători în bronz şi în fier, oameni de toate îndeletnicirile, rasele şi credinţele.

Acestea sunt lucrurile pe care le povestesc cei de afară. Eu, care am trăit la Palat, îţi voi spune unele mai puţin strălucitoare. Palatul era, de fapt, un şir de camere şi coridoare nesfârşite. Uşile pe care le deschideai plin de speranţă te purtau dintr-o cameră în alta, dintr-un coridor în alt coridor, dintr-un zid în alt zid, aşa încât o nouă zi în Palat nu era decât o nouă rătăcire. Poeţii şi înţelepţii îşi duceau zilele de azi pe mâine, dintr-un vers în alt vers, dintr-o maximă în alta.

În întortocheatul şir de camere, în care abia răzbeau câteva raze de soare, erai de fapt prizonier. Şi nimeni nu a găsit vreodată ieşirea, drumul spre firul de iarbă, spre floarea de cireş sau zborul în silabe al fluturelui... Zidurile Palatului erau ridicate împotriva firii, iar asta îmi spunea că *Istoria regilor*, la care lucram de mai multă vreme, nu mai are niciun sens. Niciun sens, pentru că ea avea să fie îngropată în splendoarea unor ziduri din care nu ai scăpare.

Îţi mărturisesc toate acestea ca să afli de ce am fugit din povestea cu palatul nemaivăzut şi izvorul său „nemuritor"... În locul unei străluciri închise am ales, după cum vezi, cerul şi firul de iarbă. Deşi uneori îmi spun că nici nu am părăsit Palatul, că mă izbesc şi acum de zidurile lui... Poate că Palatul nici nu este undeva *în* lume, ci este chiar lumea. Teamă îmi este ca ţărmul mării la care ne-am oprit acum să nu fie decât una din încăperile, mai largi, ale labirintului...